CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

563

mayo 1997

DOSSIER Severo Sarduy

Javier Arnaldo y José María Parreño
ARCO 1997

Mario Boero
Bataille y Wittgenstein

Notas sobre Ortega y Gasset, Colette, Jean-Yves Tadié, Emilio Lledó y Copi

Cartas de Inglaterra y Argentina

Entrevistas con Fernando Savater y Juan Soriano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

563 ÍNDICE

DOSSIER
Severo Sarduy

SEVERO SARDUY
Así me duermo... Exilado de sí mismo. Epitafios 7

BLAS MATAMORO
Entrevista con Severo Sarduy 13

FRANÇOIS WAHL
La escritura a orillas del estanque 19

GUSTAVO GUERRERO
A la sombra del espejo de obsidiana 27

ALICIA RIVERO-POTTER
La ciencia como mito en Nueva inestabilidad 45

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA
La nación desde De donde son los cantantes *a* Pájaros de la playa 55

CALLEJERO

JUAN MALPARTIDA
Retrospectiva de Juan Soriano (Entrevista) 71

JAVIER ARNALDO
Latinoamérica en ARCO 85

JOSÉ MARÍA PARREÑO
Polémicas de ARCO 97 o «Del inconveniente de haber nacido» 89

MARIO BOERO
Bataille y Wittgenstein. Aproximaciones místicas 93

GUSTAVO TAMBASCIO
Una herencia inoportuna. El teatro de Copi, a diez años de su muerte 107

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Apuntes de cine iberoamericano 113

JORDI DOCE
Carta de Inglaterra 117

FERMÍN FÈVRE
Carta de Argentina 123

HÉCTOR SUBIRATS
Entrevista con Fernando Savater 127

BIBLIOTECA

J.M., FRANCISCO ABAD, B.M., JULIO PÉREZ SERRANO, ANTONIO CASTRO DÍAZ, J.M. CUENCA TORIBIO E ISABEL DE ARMAS
Los libros en Europa 133

Agenda
Televisión Educativa Iberoamericana 149

El fondo de la maleta
El Instituto Iberoamericano de Berlín 150

El doble fondo
Hans Robert Jauss (1922-1997) 154

DOSSIER
Severo Sarduy

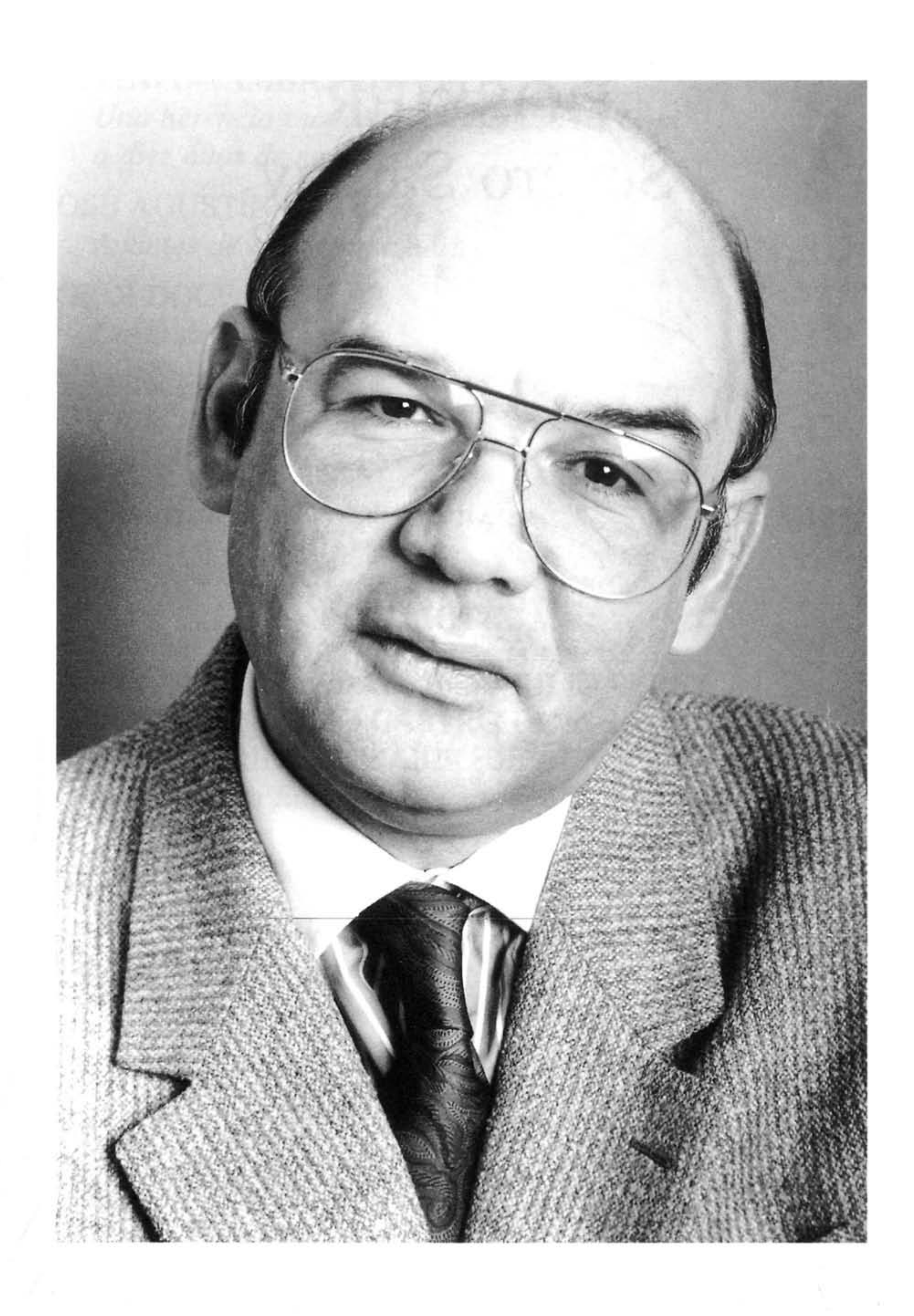


Foto: Jacques Sassier. Archivo Gallimard

Así me duermo... Exilado de sí mismo. Epitafios*

Así me duermo...

NO podría escoger un solo libro. A menos que todos los libros no sean uno solo anunciado, recreado, corregido y aumentado, borrado, interpretado, quemado y vuelto a escribir a lo largo de la historia.

Si tuviera que decidirme por un libro adoptaría sin lugar a dudas al que contiene, aunque en el más absoluto desorden, es verdad, a todos los otros: el Diccionario.

A diario me paseo por ese espejo cóncavo en que las palabras dan una idea, aunque miniaturizada, fiel, del universo; lo consulto, lo hojeo, le añado, quizás con demasía, eso que no sé por qué en España llaman cubanismos y que para mí no es sino la lengua castiza, normal. También, como sucede con los amores excesivos, a veces lo ignoro, lo soslayo, escribo sistemáticamente lo contrario de lo que me aconseja –y con él ese Impertinente que lo azuza y acicala a cada año–: nada más que para molestarlo.

Muchos suponen que el bilingüismo es algo perfecto, que esa doble pertenencia elimina y engloba en su sano equilibrio dos realidades opuestas para la total felicidad de su posesor, algo así como la bisexualidad. La suposición tiene algo de cierto; también tiene su atenuante: es esa carrera desaforada en que transcurre el día yendo y viniendo de un idioma a otro, es decir de una parte a otra del manoseado Diccionario. Porque algunas palabras surgen, sin motivo alguno, en el otro idioma, y se aferran a él como gatos con las uñas afiladas. Seguramente lo hacen, ellas también, nada más que para molestarme, malditas.

Hace algunos años, cuando escribía *Cobra* y *Colibrí,* consultaba mucho más el Diccionario. Tenía entonces uno de sinónimos y antónimos; eso le dio a mi prosa un brillo, una exhuberancia, un lujo un poco fanfarrón que hacía pensar en el palacete de un nuevo rico, en el sueño de una portera lograda. Me pusieron en Buenos Aires «el millonario del lenguaje». Pero todas las monedas las acuñaba el Diccionario.

* *Inéditos.*

Alejo Carpentier los utilizó aún más que yo. Sus libros están plagados de pertinencias y exactitudes en que se escucha sin ambajes la *Voix de son Maître.* En esa oportuna parodia, que no por odio, propone de su prosa Guillermo Cabrera Infante, la pulcra dicción del Maître se convierte en una adicción.

Ahora, no sé si será la edad, recurro mucho menos al consuelo de la sinonimia. Me da igual que la misma palabra se repita; eso le ha dado a mi escritura cierta severidad, la sequedad de la pobreza escogida.

Pero no se piense que mi compulsión de enumeraciones se limita al Diccionario. No; me apasionan todas las taxinomías, repertorios, elencos, álbumes, guías, listas de todo tipo, catálogos. Es como si todos esos ordenamientos giraran alrededor de algo que los sustenta, de algo al mismo tiempo estructurante y oculto, borrado para siempre, que sería como una definición o una imagen de Dios.

Establezco un catálogo de catálogos. Recenso ahora tres de estas pasiones: de niño, coleccioné con ahinco las minuciosas postalitas del *Álbum de Oro Zoológico,* en que aparecían seres tan improbables como el tato, el colibrí, volador fijo, el oso hormiguero o el ave-lira. Esas vistosas cuatricromías, con el olor fresco y dulzón de los caramelos, fueron mi primer acceso a la ficción. A esa que aún hoy fatigo: la que aparece como un «efecto» de lo real.

Más tarde, al llegar a Europa, compulsé con deleite la *Guía Azul:* no bastaban las iglesias, los museos, los castillos y quesos de ese vasto museo que es el continente; quería además y con ellos su doble en las palabras, su analogía en los sonidos, su otra verdad.

La noche ahora me entrega, puntual e indiferente, los cuerpos que el día me rechaza. Su mensajero es una guía holandesa, el *Spartacus,* donde está consignado y descrito en un depurado estilo internacional, todo lo que el planeta cuenta de *gay.* Adentrarse en esas páginas es ya todo un «viaje», en el sentido que la palabra tenía en los sesenta: sueño, despegue, vuelo, ser otro. Me hundo pues, entre esos cuerpos adolescentes, a la vez recios y frágiles, que bailan desnudos entre drogas y flores frescas, en alguna «casa» flotante de los suburbios de Hong-Kong. O entre ellos mismos –porque la guía es sumaria en la descripción de los cuerpos–, pero convertidos en masajistas integrales en algún baño *art-nouveau* de los suburbios de Manila; o aún entre los mismos, pero ahora son obesos luchadores de *sumo* en un gimnasio ritual de Tokio. O son rubios robustos de Amsterdam, o de México, o de Jakarta. O de La Habana.

Así me duermo.

Exilado de sí mismo

Desde la calle, sobre todo cuando el tiempo es claro, el interior del *Flora* se puede ver muy bien, gracias a su veranda azulada, esa vitrina

donde se exponen, como supuestos objetos de arte, los trajes que se llevarán mañana arborados por los cuerpos de ayer.

El *Deux Magots* es mucho menos transparente. La puerta es giratoria, y eso lo cambia todo. Uno nunca sabe, una vez franqueado ese giro, a dónde va a salir. Esa puerta es, en el sentido astronómico del término, la revolución del exilio. Y a veces hasta el exilio de la revolución. Desembocamos abruptamente en algún café de Buenos Aires, el rumor de fondo es el de las voces amigas de ayer, la de Cortázar, tantas veces allí encontrado, una imagen efímera y fulgurante de Dalí, siempre algún rodaje de cine: estamos a la vez en el *Rex* y en el *Deux Magots*; Virgilio Piñera, ondulando entre las mesas de *billard*, con un traje azul algo pasado, traduce el *Ferdydurke* de Gombrowicz, nos asalta una risa, la tos particular de alguien, una frase escuchada en los dos cafés a la vez, el ruido de la lluvia.

Entrar pues a ese exilio –los escritores no se han exilado, desde principios de siglo, ni a Francia ni a París, sino a un barrio de París, el Barrio Latino y a dos o tres de sus cafés– es, de cierto modo, anularlo.

Exilarse en ese barrio es como pertenecer a un clan, integrarse a un blasón, quedar marcado por esa heráldica de alcohol, de ausencia y de silencio. Las generaciones de escritores y poetas sudamericanos se han ido sucediendo, esa estancia inaugurada quizás, para no caer en referencias decimonónicas o arcaicas, por el ajenjo de Rubén Darío y su brillo verde irrigando, como una sangre venenosa, sus versos metálicos, bruñidos por el Olimpo de Montparnasse, aunque las musas y el lugar configuren una tautología.

Darío abría también otro linaje: el de los embajadores, el de las delegaciones culturales. Nuestro exilio, hay que confesarlo, ha sido raramente quejumbroso o paupérrimo; con frecuencia protocolar y encorbatado. La lista de agregados culturales o de embajadores, coincide casi con la de las candidaturas –a veces logradas– al Nobel: es cierto que el último laureado pagó por todos los otros. García Márquez no había llegado a París en ninguna misión oficial ni ostentando las credenciales de ninguna diplomacia; su estancia, como es hoy de sobra conocido, no fue la de un aventurero de la gastronomía ni la de un caprichoso de la alta costura masculina.

Llegar pues –me sucedió hace treinta años y sin que ninguna institución ni país me expulsara o me rechazara– a este exilio, voluntario o no, es al mismo tiempo abrazar una orden, integrarse: aceptar también, y eso es lo más duro, como la delegación de una continuidad, no puedes ser indigno de los de antes, tienes que escribir como ellos, o mejor, tienes que darle a esta lejanía –la de tu tierra natal– consistencia, textura, tienes que hacer un *sentido* con esta *falta.* Ahora, parece decirte el exilio llegada la cincuentena, te toca a ti.

Entre los artistas, las categorías del exilio son tan específicas como sus propios estilos. Ninguna se parece a otra. Hay exilados propiamente dichos, exiliados –esta *i,* de rigurosa estirpe académica, añade al exilio una connotación de aristocracia o de rigor–, emigrados, refugiados, apátridas, cosmpolitas encarnizados, etc. En cuanto a mí, sólo me considero un *quedado,* o si se quiere –procedo de una isla–, un a-islado. Me quedé así, de un día para otro. Quizás vuelva mañana...

El verdadero salto, la privación de la tierra natal, no son físicos, aunque nos falte el rumor del Caribe, el olor dulzón de la guayaba, la sombra morada del jacarandá, el manchón rojizo, sombreando la siesta, de un flamboyán, y sobre todo, la voz de Celia Cruz, las voces familiares de la infancia y de la fiesta. Aunque nos falte la luz. El verdadero salto es lingüístico: dejar el idioma –a veces él nos va dejando– y adoptar el francés.

Muchos de los grandes escritores actuales, y de mis amigos, han dado ese salto, que es para mí el ejemplo mismo de la voluntad y del coraje: Semprún, Bianciotti, Arrabal, Manet; otros, al contrario, se han ido hundiendo cada vez más en el pasado del idioma, en lo arábigo-andaluz del español, en la fuente misma del habla, como si quisieran con ese hundimiento, con ese regreso al origen, compensar la lejanía física. La obra de Goytisolo es el emblema mismo de esa exploración del pasado fundador, del origen, que es al mismo tiempo una germinación del presente, un enriquecimiento del castellano con el aporte, precisamente, de su punto ciego, de eso que, de su origen, nunca ha querido ver.

Y, después de todo, el exilio geográfico, físico, ¿no será un espejismo? El verdadero exilio, ¿no será algo que está en nosotros desde siempre, desde la infancia, como una parte de nuestro ser que permanece obscura y de la que nos alejamos progresivamente, algo que, en nosotros mismos es esa tierra que hay que dejar? Todo el mundo cita el caso de un exilio *in situ:* José Lezama Lima, por así decirlo, mientras barajaba en su obra las referencias más universales y vastas y en sus párrafos se desplazaba con la mayor comodidad desde el Extremo Oriente hasta París y desde Notre Dame hasta la Isla de Pascua, no sólo no abandonaba la isla de Cuba, sino que ni siquiera salía de La Habana, de su barrio, de su casa; viajador fijo, viajero inmóvil cosido a su sillón de cuero, a los estrujados folios de *Paradiso* que iba cubriendo una escritura nómada, huyendo de oriente a occidente y a lo largo de los siglos, en diagonal.

Como el universo, el exilio está en expansión. La realidad política por una parte y la «desertificación» anímica por otra, hacen que cada día haya más exilados. Somos tantos, que ya ni siquiera nos reconocemos: no hay ya consignas, ni palabras de pase; ninguna mirada precisa delata al que ha abandonado su país natal. Sólo las antologías, redactadas por celosos guardianes del patrimonio literario nacional, dan cuenta insoslayable de esta partida. O no dan ninguna. Recientemente me llamó un

amigo para comunicarme la infausta noticia de que yo «no existía», al menos en los anales recientes de la literatura nacional. Ese olvido prepóstumo no me asombró. El exilio es también eso: borrar la marca del origen, pasar a lo obscuro donde se vio la luz.

¿Cómo termina, y cuándo, el exilio? Quizás el último de los espejismos consista en creer que termina con un regreso a la tierra natal. Y es que nada recupera al hombre de algunas palabras escuchadas, y nada redime a quien las dijo. Exilado de mí mismo, ausente de una parte de mi propia escucha, de algunos sonidos, de una frase. Sólo el silencio puede responder a esa mano levantada, agitándose, alejándose en el puerto, ya perdida, diciendo «Adiós».

Epitafios

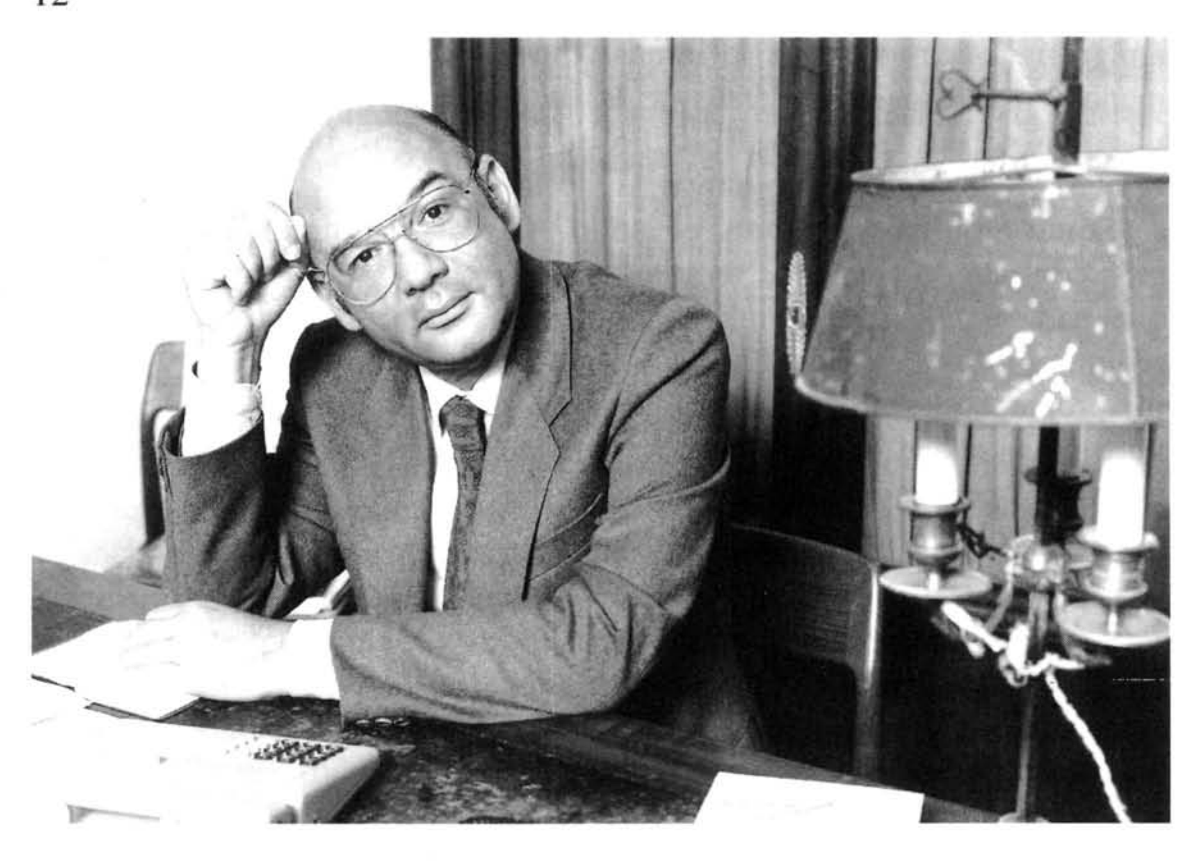
VI.

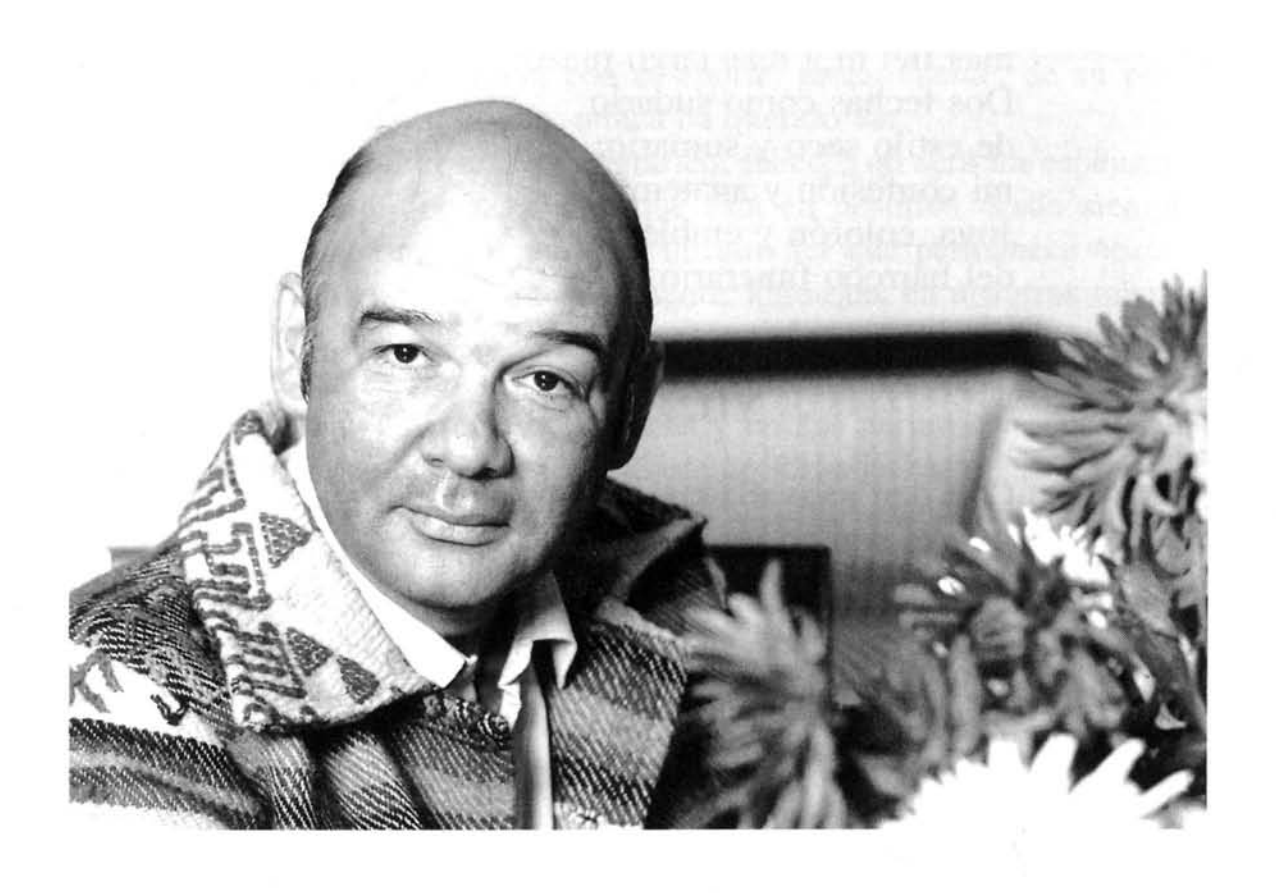
Feroz, como un latigazo
de podredumbre y andrajo,
el violento escupitajo
de la muerte. No hay abrazo
más fiel ni a más largo plazo.
Dos fechas como sudario
de estilo seco y sumario:
mi confesión y anatema.
Joya, colofón y emblema
del barroco funerario.

VII.

Que den guayaba con queso
y haya son en mi velorio;
que el protocolo mortuorio
se acorte y limite a eso.
Ni lamentos en exceso,
ni Bach; música ligera:
La Sonora Matancera.
Para gustos, los colores:
a mí no me pongan flores
si muero en la carretera.

Severo Sarduy





Severo Sarduy. Fotos: Jacques Sassier. Archivo Gallimard

Entrevista con Severo Sarduy*

De las varias entrevistas que hicimos en París, esta es la única que no hubo que traducir. Ni de idioma, ni de medio. Los demás entrevistados hablaron ante un grabador, la cual obligó a una doble traducción: del habla a la escritura, del francés al español. En cambio, Sarduy pidió contestar por escrito. Las bandas magnéticas registran reiteraciones y lagunas que resultan fastidiosas al lector. Y molestas para un escritor, acostumbrado a la nitidez y a la fijeza de lo escrito.

Acaso Sarduy sea fiel a Derrida: la escritura es autónoma frente al habla, no es el mero registro de ella. Preferimos otra explicación, dada, en parte, por el propio Sarduy: «Soy una isla idiomática en París». Una isla que, esporádicamente, se contacta con tierra firme, como esos islotes que se convierten en penínsulas cuando bajan las mareas. Así, cuando encuentra algún escucha «en castellano». Como Cortázar, quien, al igual que el cubano, ganó el Premio Medicis para extranjeros. Ambos están como fijados a la lengua coloquial que practicaban en el momento de exiliarse. Cortázar, al porteño del Rico Tipo *de los años 50. Sarduy, al desopilante camagüeyano de toda su vida.*

«Camp» cubano y carcajadas rioplatenses alteran el silencio del café de Flore. Aquí todo son reminiscencias de Sartre y Camus, o de Hemingway y Dos Passos en la Brasserie Lipp, o de los estructuralistas en el café Bonaparte. Enfrente y a la vuelta: cincuenta años de literatura, de cuando París era una fiesta.

Esta extroversión latinoamericana no deja de ser mirada por mozos y parroquianos como una patología de las buenas maneras. Imposible entender. Tampoco nos entenderían si tradujésemos nuestras palabras. Conversamos sobre Galileo y las ciudades del 400, de flamencos y barrocos. Pero también, a cada rato, de Lezama Lima y de Borges. Y, continuamente, de Olga Guillot y Carmen Miranda. Esta mezcla de niveles sería incomprensible para un parisiense, aun cuando fuera expli-

* *Publicado originariamente en* La Opinión Cultural *(Buenos Aires, 21 de diciembre de 1975).*

cada en el más puro francés. Porque una cosa es hablar de levita y otra cosa es hablar en piyama, como decía Valéry.

Sarduy publica sus textos en español en Buenos Aires o en Barcelona, de forma que el lector los conoce de sobra. Colabora en la revista Tel quel, *en francés, y reescribe sus libros para que aparezcan como traducciones francesas. Su discurso va de un género a otro, a veces inclinándose hacia la narrativa* (Gestos, De donde son los cantantes, Cobra); *a veces, hacia la ensayística* (Escrito sobre un cuerpo, Barroco).

La presencia plástica es dominante en todos ellos. Sarduy se dedica obsesivamente a la pintura, al punto de «saberse» de memoria salas enteras de ciertos museos. Ha estudiado museología y es pintor. Hemos visto algunos acrílicos sobre tela suyos, semiocultos en bohardillas de Sceaux y Chantilly. Parecería verse en esas abstracciones figuras de islas, equivalentes a la isla idiomática mencionada antes. O a la radical soledad de todo extranjero en París, esa ciudad de las distancias.

Escribir barrocamente, a la cubana, es un reclamo de nostalgia, una manera de conservar la identidad. La preocupación teórica por lo barroco, manifiesta en su libro homónimo, tiene, así, su base existencial. Sobre esto conversamos y sobre esto Sarduy desgranó sus particulares y originales puntos de vista.

–*¿Vivimos un tiempo barroco, en que no hay un centro, sino una dispersión de centros?*

–En *Barroco* trato de leer las formas simbólicas –ya se trate de literatura o de urbanismo, de geometría o de pintura– en función de la cosmología de la época. No como una consecuencia de ella, ni como una causa, ni como una coincidencia ni como un parecido, sino más bien –influencia en mí del mundo radiofónico– como lo que sucede en una *cámara de eco.* Con una diferencia, sin embargo: en esta cámara, a veces, *el eco precede a la voz.* A veces, *las formas se parecen a algo que aún no existe.* He llamado a esto, después de buscar, inútilmente un término español que lo designase, «retombée», ese efecto posterior a una explosión. En *Barroco*, repito, el efecto puede precederla. La oposición Renacimiento/Barroco, que es la oposición entre un mundo centrado y circular y un mundo elíptico y descentrado, es la *retombée* (creo) de otra oposición: la que se establece entre el sistema de Galileo, en que los planetas giran en órbitas perfectamente circulares alrededor del Sol, y el sistema de Kepler, en que los planetas describen elipses alrededor de dos centros, uno de los cuales es el Sol. Hay ecos asombrosos, por su fidelidad, a estos sistemas: el primero, entre otros, la pintura de Rafael, *enteramente* organizada a partir del círculo y compuesta, en parte, de cuadros circulares. También: los *tondi,* la ciudad renacentista, centrada, organizada alrededor de un Duomo, etcétera. En cuanto a la elipse de

Kepler, basta con mirar detenidamente un cuadro de Rubens reproducido en *Barroco*: un juego perfecto de elipses con dos centros que son dos princesas, una de las cuales es rubia y brillante como un Sol. Pero el eco de esta elipse que más me interesa es, precisamente, la *elipsis*, esa figura de la retórica que es soporte del barroco: por ejemplo, de Góngora. Entre la figura geométrica y la retórica hay más de una coincidencia. Se trata de lo mismo proyectado en dos espacios diferentes. Bien. Lo que precede deja ver claramente, según creo, que la oposición Renacimiento/Barroco obedece a una segunda oposición. Es cosmológica, y su problema, si se puede hablar de él, es una batalla entre el círculo y la elipse, entre lo centrado y lo no-centrado. La cosmología de hoy también parte de una oposición. O, mejor: hay dos teorías cosmológicas principales: el *big bang* y el *steady state*. Esto sería muy largo de desarrollar. Pero, resumiendo, ya no se trata de oponer lo centrado a lo no centrado, sino de establecer si el origen del universo, su explosión inicial, genera una expansión indefinida, o si, por el contrario, hay un estado estacionario universal, con creación constante de materia. Desde este punto de vista, pues, la oposición Renacimiento/Barroco ya no tiene pertinencia. Habría que hablar, ahora, de la oposición entre un mundo simbólico del *origen* –el del cristianismo, la ciencia tradicional, la literatura del relato– y un mundo simbólico de la *diferencia*, del *a-origen*, por ejemplo la filosofía de Jacques Derrida. En mi libro hay otros casos referidos.

–Tu método ¿es el de una morfología histórica? La historia ¿puede ser razonada o medida con un canon común a todas las épocas?, ¿puede ser solamente descripta «desde fuera»?

–No hay afuera de la historia, como no hay afuera del sujeto. Lacan, y antes, de otro modo, el budismo, nos enseñan que lo importante no es la concepción de un sistema fuera del sujeto, sino, al contrario, el *repérage*, la marcación del sujeto en el lenguaje, el lugar del nombrador. Esto, por supuesto, nos llevaría muy lejos: a la castración que implica el hecho de nombrar, al residuo, etc. No creo que en el caso de *Barroco* pueda hablarse de una morfología histórica. Las formas se leen sin noción de causalidad, sin noción de contigüidad. El funcionamiento de la *retombée* no es para nada lineal.

–¿Es todavía válida la diferencia entre una escritura literaria para la novela y otra, no literaria, para el ensayo?

–En mi caso personal, no sé muy bien. Creo que se trata de dos formas de pensamiento. La inscripción del cuerpo, de la sexualidad, por ejemplo, está mucho más presente en la novela. Su redacción es mucho más corporal y, al mismo tiempo, resulta minuciosa hasta la neurosis. Se tiene en cuenta cada sonido en particular y no cada palabra en particular. Hay, a la vez, más libertad: no sé dónde me lleva el lenguaje, qué quiere hacer el personaje, dónde va el relato. Mejor dicho: lo sé sólo de manera global.

En cuanto a la materia, en mi caso particular, es la misma para mis ensayos y mis novelas. Menos visible en éstas, pero respondiendo a los mismos «motores». Creo que, en la actualidad, asistimos a una suerte de «espejeo» entre ambos géneros, a un intercambio de procedimientos. La novela –quizá más en Francia que en Estados Unidos– se hace más programática, más conceptual. Es como si los narradores estuvieran fascinados por el rigor científico de la lingüística o de las matemáticas. Por el contrario, el ensayo se vuelve autobiográfico (como en la reciente obra de Roland Barthes*). O libre, y aparentemente arbitrario (Derrida: *Glas).* O utópico, impugnador, deseante *(Antiedipo* de Delenze y Guattari).

–¿Se asiste a una declinación del interés del lector por la narrativa y un ascenso del mismo por la crítica? Desde luego, me refiero al lector aficionado y no al consumidor de best-sellers, *que siguen siendo tradicionales novelas.*

–Sí, pero entendiendo que se trata de una manifestación más de la tecnología o del simulacro de ella, uno de los rasgos esenciales de nuestra época. En medio de la inseguridad a que el presente nos somete y como una consecuencia de la pérdida de las coordenadas tradicionales que situaban al Hombre en el centro de un saber y que hacían de él un sujeto pleno, sin fallas, centrado, el ensayo tradicional viene a corregir el desequilibrio. El hombre ya no pertenece a un espacio lógico, ni crea lenguaje, ni produce ni expresa sentido. Su sexualidad y su razón ya no están canalizadas hacia algo, la historia no puede ser aprehendida como una totalidad objetiva, etc. Esa función «tranquilizadora» es la que llena hoy la crítica literaria, la psicología, el marxismo académico, el saber universitario tradicional, etcétera. Si algo va a quedar del estructuralismo, por el contrario, será, sin dudas, el resquebrajamiento de tal certeza, su subversión, la puesta en tela de juicio del hombre pleno y centrado.

–¿Crees en la existencia del estructuralismo?

–El estructuralismo propiamente dicho se adentra, quizá, en una etapa más radical, ya liberado de su lastre positivista. Ahora bien: a medida que la ciencia precisa sus coordenadas, a su alrededor, y como un suplemento irrisorio o una parodia, prolifera su manierismo: por todas partes saltan sus términos convertidos en manías, sus esquemas convertidos en dibujos, sus métodos convertidos en tics. En tu país tienen buena prueba de esta ola que sirve de pantalla a tantos traficantes, a la moda, a tantas «preciosas ridículas», a tantos traductores abusadores...

–Para terminar, vuelvo a Barroco *y recuerdo tu propuesta de una historia sin fechas y te pregunto: esta falta de datos temporales ¿está, acaso, suscitada por el próximo fin del mundo?*

* Se refiere a *Barthes por Barthes.*

–Creer en el fin del mundo es situarse del lado de una de las teorías cosmológicas ya expuestas. El *big bang* piensa en un estallido original, una fase de expansión (sería la que vivimos) y un final apagón, nueva versión del apocalipsis, o sea: teología. No quisiera tomar partido científico, pero te recuerdo que la idea de un átomo primitivo que explotó y dio origen al universo fue concebida (tal cual: *concebida)* por un belga que era, por otra parte, jesuita y abate: Lemaitre.

Blas Matamoro



Dibujo de Juan Soriano



Severo Sarduy. Foto Jesse A. Fernández, París 1956

La escritura a orillas del estanque

Intentando explicar cómo escribía Severo, considero que la mejor manera de hacerlo es situarme en el lugar que yo ocupaba junto a él. En la disposición que habíamos construido, la de recíprocos *testigos interiores.*

No soy literato sino filósofo. Y aún en este orden, mi bibliografía, como decía un crítico italiano, no es densa. Nada, salvo que yo era editor y, sobre todo, de ensayos, me predestinaba a compartir, día a día, el destino de un novelista. Más aún: nada tenía de hispanizante (mientras Severo no habló corrientemente en francés, durante algunos meses, nos entendíamos en italiano); aun hoy, sólo conozco el español que hablaba Severo. Obvio es decir que yo lo ignoraba todo acerca de la cultura cubana; Severo no conocía, tampoco, mejor, la francesa (ni siquiera los clásicos: durante años se los leí por la noche) y, cuando pudo leer en francés, se sintió más atraído por los contemporáneos. Para completar estas generalidades: él era cubano absoluto y circulaba entre Lezama Lima, la santería, el Trío Matamoros, las radionovelas escuchadas en compañía de su madre, Wifredo Lam, el azúcar, Virgilio Piñera y la pintura norteamericana; yo era un judío completamente francés, que iba del helenismo al estructuralismo, pasando por Descartes. Pero, desde el comienzo, con *Gestos,* Severo no escribió nada que no discutiéramos línea por línea.

Para saberse escritor, a su llegada a Europa, no necesitaba de mí. Pero él tenía 23 años, yo 35, y encontrarse de golpe en un medio donde la escritura era el común denominador, precipitó y, seguramente, facilitó su dedicación al trabajo. También desplazó sus ejes: él no sólo «residía» en Francia, sino que *vivía* en ella, y hay que decir que siempre le provocaba mayor ansiedad la recepción del público francés, aun siendo más difícil, que en los países de lengua castellana. Todo ello sin dejar de ser testigo y heredero de otra cultura, lo cual lo decidió a escribir sus textos importantes (aunque estuvieran destinados a publicaciones francesas) sólo en español. Yo participé de la decisión, convencido de que tenía tal conocimiento, inventiva y manejo musical de su lengua, que no podían traducirse. Sobre todo, yo estaba tan ligado a su escritura que no podía imaginarla de otra forma. Un sentimiento, en honor a la verdad, que él compartía.

Ante *Gestos,* que se reclama de Pollock y de Kline, pero que debe más al *nouveau roman* francés –un movimiento que culminará en *La playa–* yo me encontraba más bien en posición de observador, descubriendo un mundo que ignoraba por completo. El poseía ya sus imágenes (no la bomba, sino los mariscos aplastados en el suelo). Poseía su ritmo, el balanceo de las cláusulas en la oración, siendo que la principal sólo concluye al término. Yo le insistía acerca de las repeticiones de palabras, indiferentes en español y en italiano, pero insoportables en francés. Y protestaba, desde un chato buen sentido, contra ciertos impulsos que lo dominaban; así, una noche, en Venecia, declaró que haría nevar en La Habana; se dirá que, al contradecirlo, hice gala de un realismo mezquino; creo que la elección que hizo aquel día le evitó cualquier tentación surrealista, lo que no carece de importancia en relación al lugar que ocupaba, al margen de lo «maravilloso» sudamericano. Fue un escritor del color sin ser un escritor pintoresco, y tal disciplina es uno de los componentes de su grandeza.

Entre los escritores que necesitaba conocer, yo le había aconsejado, en principio: el *nouveau roman,* Roland Barthes y la revista *Tel Quel.* Aunque no se lo hubiera dicho, no sé qué otra elección podía haber realizado. Pero me recordó a menudo tal consejo, comprobando, a veces, que tal elección lo había condenado a tener pocos lectores, aunque sin lamentarlo nunca. Por otra parte, en lo sustancial, no era él un autor de intrigas y el «nudo» le era extraño. Hasta la resultaba difícil situarse en las mismas topografías que había creado y terminaba dibujando un plano para reconocerse en él. La agudeza de su percepción era parcelaria. Vincular los hechos le era difícil; unir los tonos, natural. Y, no obstante, se sentía llevado sin la menor duda hacia la novela como su modo de escritura. Es porque necesitaba personajes; amaba a sus personajes, estaba enamorado de ellos. Venían de lejos. Por ejemplo, Isidoro (en *Cocuyo)* es un profesor de anatomía que da lecciones en casa, durante una huelga de estudiantes en tiempos del dictador Batista. O, más cercanamente: las viejas que doblan los paños en una escena de *Maitreya,* él las había visto, plegando incongruentemente unos manteles en la sala de *El jardín de Ming,* un restaurante chino de San Sulpicio, de moda en los años 70. Durante un tiempo, declaró que no tenía valor para hacer morir a sus personajes; no obstante, lo hizo a partir de *Cobra.* Sería un error considerar sólo la ironía con que los trata en *De donde son los cantantes:* esa ironía es ternura, muy especialmente por Auxilio y Socorro. Pero tal teatro de los personajes debía convertirse en teatro de la escritura, en invención de figuras –cuyo patronato asumido viene de Góngora y Lezama– y en hallazgo de palabras en cada frase: los dos estábamos convencidos de que la literatura, si no era esto, no era nada. Es tal conjunto de posibilidades y de imposibilidades lo que hizo de Severo un escritor aparte,

abriendo la narración y, a la vez, teniéndola a cierta distancia, como ningún otro latinoamericano, al tiempo que jugaba con la lengua como ningún otro francés.

Esta referencia a Francia –decisiva, y sin ella no se comprende lo que Severo quiso ser– me da ocasión de señalar a los investigadores la utilidad de una confrontación con las traducciones francesas, todas ellas revisadas por nosotros dos. Severo adquirió enseguida una inventiva en francés igual a la que poseía en español y, a menudo, sorprendía a los traductores por las soluciones que hallaba. Pero hay algo más. Le sucedía tener dificultades para mantener un desarrollo en sus justas proporciones, en el interior de un conjunto, y a menudo sólo conseguíamos percibirlo en las traducciones; entonces, él efectuaba un corte. Por ejemplo: en *Colibrí*, la descripción de la villa estilo Eiffel en plena selva o, en *Pájaros de la playa*, la fiesta «Delaunay», que no tuvo tiempo de elaborar.

Si los personajes eran testigos de unas elecciones, propiamente sardusianas, que me sorprendían, los lugares nunca lo eran. Y dado que en todos (salvo los cubanos, *Cocuyo* incluido, lleno de incrustraciones tomadas de fuera) habíamos estado juntos, sus libros consumían mi vida bastante bien. Puedo decir que nuestros descubrimientos se hacían en común: lo que experimentamos juntos, él lo escribió. El mejor ejemplo es el encuentro de los monjes tibetanos en una gruta de Ajanta, en el «Diario de las Indias» que cierra *Cobra*: la impresión compartida, en un lugar de olvido y bajo los rasgos del mayor despojamiento, surgir, viviente, lo que hasta el momento era sólo idea o mito. Severo ha contado en *Le Monde* cómo, algunos días más tarde, tomamos, al alba, una barca en Benarés, mientras unos cuerpos ardían en la costa y los *saddhus* se bañaban en el Ganges, para arrojar al río un manuscrito de *Cobra*. A veces, Severo se comprometía en un cuadro o un incidente sin tener consciencia del referente; fui yo quien advirtió rápidamente que *Pájaros de la playa* se desarrollaba en las Canarias; al principio quedó sorprendido, luego se convenció, y conservó la localización durante el resto del relato. También a veces los recuerdos se intercambiaban, él los completaba o les sustraía elementos. Roland Barthes habituaba decir, riéndose, que ante la lujuria imaginativa de Severo, mi papel era intervenir con un «No exageremos, no ocurrió así». Lo que intento decir no es que yo signifique algo en el talento de Severo –no significo *nada*– sino que mi presencia junto a él le dio una suerte de hilo conductor, lo ayudó a saber exactamente dónde quería ir. Y esto, simplemente, porque yo pertenecía a mi mundo, que él multiplicó y que siguió siendo el mío.

Puesto que hemos pasado la casi totalidad de nuestro tiempo «libre» en museos y viajes, no cabe sorprenderse por la cantidad de referencias –a menudo invisibles– que aparecen en sus libros, y que remiten al precepto

de Severo: nada de evidencias, tratar siempre indirectamente el referente. La sección española de *De donde son los cantantes* sigue, exactamente, un trayecto cumplido en 1964, pasando por Sigüenza (para observar una *Vanitas* de sacristía) hasta Medina Zahara (primer ensueño oriental del que España se empobreció) y a la sierra de Ronda (tratada, esta última, como un tapiz renacentista) y a una vista de estampa sobre Cádiz. Allí también se trataba de una suerte de reapropiación metafórica de lo que nos era común. Cuando Colibrí se escapa de casa, se despierta sobre una gran piedra a la que limpia de las plantas trepadoras que la ocultan. Entonces aparece una colosal cabeza olmeca. Esta cabeza –que se encuentra en Villahermosa–, en cuando la vi, me impresionó por su parecido –transhistórico, convengámoslo– con Severo; la fotografié minuciosamente y su imagen estuvo por mucho tiempo expuesta sobre una chimenea de la casa: las cosas nacen así. Pero sigue siendo verdad que nuestras vocaciones diferentes no le permitían admitir lo que, para mí, era esencial; me impresionó que dos viajes a Grecia y varios por Alemania, Dinamarca y Suecia, Inglaterra o Austria, hasta por los Estados Unidos (salvo un pasaje de *Cristo en la rue Jacob)* no hayan dejado rastros en sus libros, exceptuando alguna obra encontrada por azar en cierta colección. No se puede decir que privilegiara lo extremadamente lejano, ya que España, Italia y Francia han motivado a menudo su escritura. También sería falso pensar que había estado más intensamente presente en unas experiencias que no escribió; tal vez se trate de lugares que resultaban impropios de esta burla afectuosa en la cual él intentaba permanecer, aun para expresar su angustia.

Ciertamente, Severo no necesitaba de consejos estilísticos. Su escritura es él y de él, en aquello que su singularidad tiene de más precioso. Carezco de autoridad para juzgar la sintaxis del español, pero me siento capaz de saber si una frase es severiana, y hallarla en cuanto él escribía me confirmaba en mis impresiones. Ante todo, teníamos en común el ser «visuales» y asignar a la escritura la facultad de hacer ver. Severo, además, tenía el poder, no ya de describir sino de *constituir* la imagen, trazo a trazo, a la manera como un cuadro aparece progresivamente sobre la tela, y encadenar musicalmente sus gestos. Lo que singulariza su escritura, además, es la conjunción del humor, el afecto y la gracia. Lo que nos era común, al contrario, es la convicción de que si escribir es hacer advenir un evento en la palabra, la vulgaridad resulta de confundir la invención y el simple juego de palabras (Severo le tenía horror, y en esto muchos se han confundido). Y, por fin, una cultura de la cual nos nutríamos mutuamente y sin cesar, como un humus compartido. Y siempre nos encontrábamos sin dudar de acuerdo en reconocer cuáles de sus páginas habían resultado mejor. Entre ellas, él valoraba especialmente la caída de las garzas precipitadas por la tempestad contra la vidriera del Pentágono en *Pájaros de la playa.*

Así es como las discusiones que teníamos sobre la escritura de los otros en relación con la suya, lo ayudaban a situarse. Su trabajo como editor de traducciones francesas de obras en español lo confrontaba incesantemente con los otros y hay que destacar con qué generosidad se abría a la diferencia, olvidando de entrada su «parte». Una sola vez –justamente, antes de *Cobra*– intentó un relato que hubo de exigir una forma más brutal. No fue difícil convencerlo de que se trataba de un error. Aquí tocamos un problema: escribir la sexualidad es lo que Severo podía y no podía hacer. No podía, como el resto, tratarla directamente –tenía horror de la pornografía– en tanto la ausencia de mediaciones en el erotismo lo fascinaba. Había, entonces, dos soluciones: abordarla por medio de lo que Roland Barthes y él mismo llamaban «lo novelesco», –dicho de otra manera: lo incongruente de las situaciones– o sea lo que hizo en sus novelas; y lo que hizo en sus poemas, imponerles el quiasmo de una crudeza absoluta y un refinamiento formal sin concesiones. En estos dos puntos, también, nuestro acuerdo y nuestro rechazo eran explícitos.

En el mismo registro lo que le importaba mucho pero no le convenía, y esta vez para nada, a su escritura, hay que citar a los escritores de la subversión: Artaud, Bataille y Burroughs. Los leía con pasión, pero le repugnaba deslizarse hacia lo que la transgresión tiene en ellos de tragedia metafísica. Su dimensión –no siempre eufórica– era la vida, y en la vida la búsqueda –no exactamente el alcance– de la serenidad: de ahí su rechazo profundo del cristianismo y su proyección –y no otra cosa– sobre el budismo. Tal vez la misma aprensión que comporta la constatación trágica del psicoanálisis, lo llevó a hacer un uso de él prudentemente irónico, en tanto se aproximaba, por mí, a Lacan y lo leía corrientemente. Todo esto pone en cuestión a la vez su tempestad y lo que su escritura ha recortado en el mundo. En esta perspectiva, éramos una hidra de dos cabezas que miraba en direcciones opuestas; pero, precisamente, la presencia del otro garantizaba a cada quien el hecho de que la dimensión alterna no le faltara.

Simétricamente, había lecturas en las que no se comprometía. Así es que me sorprendía, en él, la ausencia de toda referencia a Faulkner. Luego, entendí: Severo no tenía el menor sentido del tiempo, su memoria era caótica y por ello había instituido a Roberto González Echevarría como su memorialista público, y a mí como su memorialista privado. Esto esclarece un rasgo de su escritura que es conducida –los tiempos gramaticales utilizados no tienen la menor importancia– enteramente en presente (otro rasgo de su visión parcelaria). Es, sin duda, también, una de las razones por las cuales no fue influido por Joyce, cuando era la referencia mayor del medio telqueliano: la gran referencia de *Ulysses* o la toma de partido sistemática en favor de *Finnegan's Wake;* no es que los ignorara, sino que le resultaban radicalmente extraños a su decisión

de atrapar cada instante en su singularidad, hallando, en cada caso, lo que le diera mayor brillantez. De ahí proviene la dificultad con la cual han tropezado numerosos lectores –ante nuestra estupefacción: todo nos parecía transparente– para seguir el hilo –muy real, a pesar de todo– de la intriga y a recobrarla entre los personajes que cambiaban continuamente de nombre.

Sus poemas los escribía más en solitario, me los mostraba ya terminados o precisando que tal o cual palabra no le parecían definitivas. Es evidente que su opción en favor de una poesía «bajo control» formal excluía toda mirada parcial. Sólo discutíamos el logro de conjunto y no recuerdo haberlo hallado nunca por debajo de lo que se había propuesto. En sus referencias históricas –más Quevedo que Góngora, en mi opinión– la poesía es ciertamente la parte de la obra de Severo menos marcada por su instalación en Francia ¿o no marcada en absoluto? Es notable que, ocupado como estaba en romper con las figuras tradicionales de la escritura-comunicación-expresión, no se haya sentido jamás tentado por el partido de la ausencia mallarmeana; su decisión era clara: atrapar, con extrema economía y con una no menos extrema puesta en valor de la palabra –que, a veces, lo levantaba de la cama, en la noche, para anotar– la resonancia de una imagen o de una situación, para lo cual le servía el juego de la lengua como intensidad de lo dicho, hasta encontrar la esencia concreta. Un detalle cómico: nunca estaba seguro del número de sílabas y las contaba con los dedos.

Resulta imposible, por fin, hablar de la escritura de Severo sin señalar la importancia que hubo cobrado paulatinamente para él la casa de campo de mi familia en Saint-Léonard, en el Oise. Es allí donde, a partir de 1969, escribió. Siempre declaré que mi vínculo con tal lugar provenía de su inscripción en el espacio donde, entre La Fontaine y Racine, nació el clasicismo francés. Severo, más bien, insistía en su relación con los impresionistas. No es exagerado decir que el parque y ciertos sectores del vecino bosque habían adquirido para él una dimensión religiosa. Hay allí un estanque ante el cual se postraba y entraba en larga meditación, exigiendo silencio. Lo que de allí pasaba a sus textos de tan variada tonalidad, no es fácil de explicar. Pero ha de entenderse que la economía y lo reservado del lugar aseguraron que la extrema libertad y la profusión de un texto no quedara sin gobierno. A menudo se califica a Severo, como ha dicho Barthes, por su riqueza. Es una verdad a medias. Su importancia histórica consiste en haber entregado una riqueza controlada.

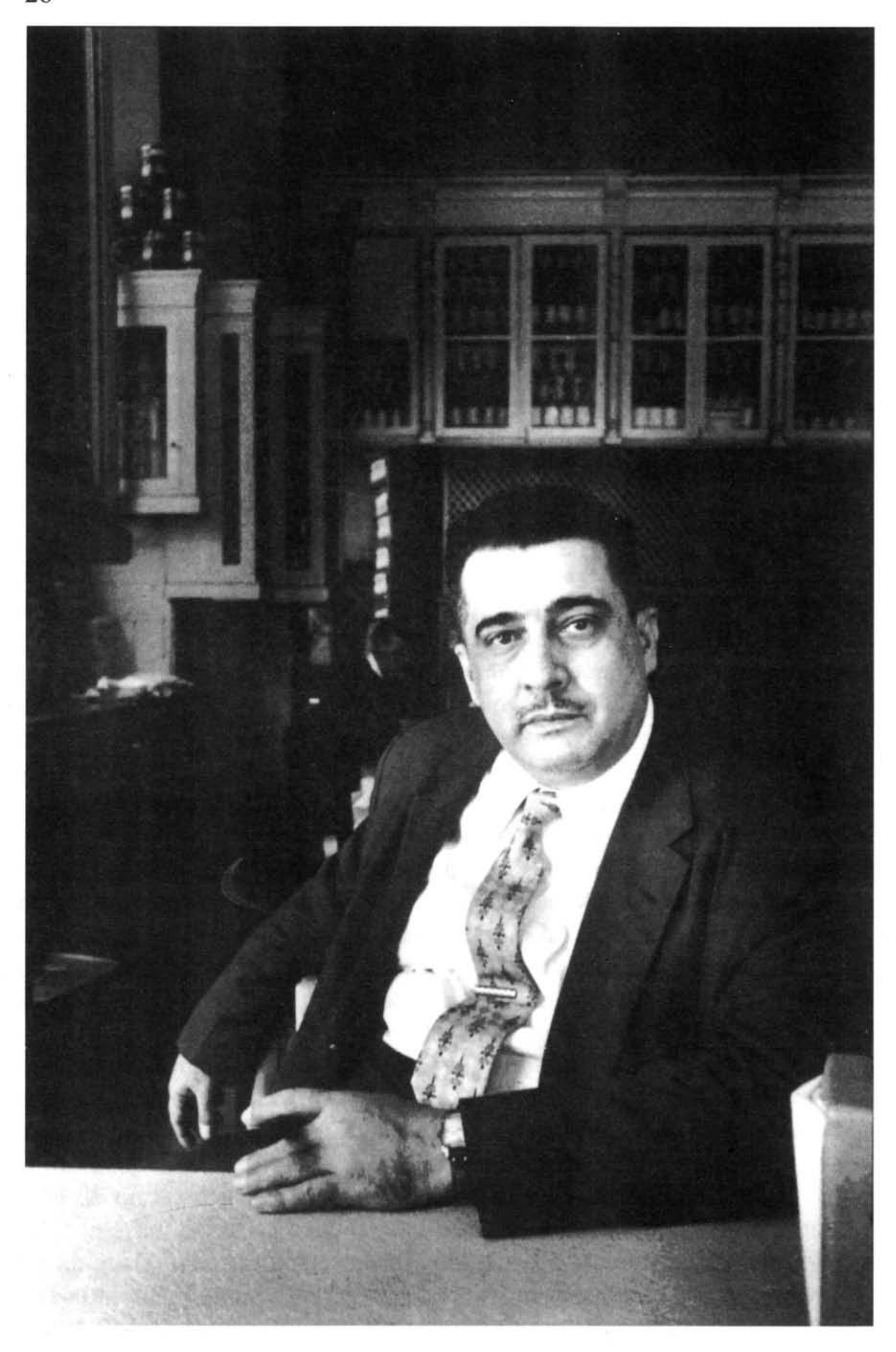
Escribimos juntos sólo tres veces: sobre Borobudur, sobre Corot y sobre el Arco de la Defensa. Cuando digo juntos, quiero decir alternativamente, o sea textos a dos voces. No es difícil identificar, en cada caso, quién es el responsable de los pasajes pesadamente universitarios. Pero, en cuanto a la Defensa, ocurrió que el editor se equivocó, intercambió

los textos y puso la firma de cada culpable bajo el texto del otro. Resultó luego que me pidieron una conferencia cuyo tema surgía de este equívoco. Los organizadores quedaron muy decepcionados. En compensación, recibimos una amistosa carta de Andrés Sánchez Robayna, donde dice que no se puede atrapar mejor la luz de las Islas Canarias que en cierta página de *Pájaros*... Un día en que hablábamos sobre la elaboración del libro, me puse a la máquina y en pocos minutos redacté esas doce líneas como un pequeño regalo a Severo; simplemente, las había traducido. Debo añadir que nunca mi intervención fue tan... masiva.

Se puede estar enamorado de una escritura. Hasta identificarse, ante los propios ojos, con ella.

François Wahl

Traducción de Blas Matamoro



Lezama Lima. Foto Jesse A. Fernández, La Habana 1956

A la sombra del espejo de obsidiana

Al llegar a este momento de lo escrito, sintiendo la vivencia de detenerse para ser soplado, *siento como el deseo de hablar contigo, tus diez años fuera y mis diez años dentro conversando en una terraza, donde la limonada con anís nos da una ubicuidad fácilmente universalista, tal vez la sombra del espejo de obsidiana.*

José Lezama Lima, borrador de una carta a Severo Sarduy.

En el ámbito de las letras cubanas –y aun fuera de él–, es casi un tópico de nuestra historia literaria más reciente asociar los nombres de José Lezama Lima y de Severo Sarduy. Se ha hablado de sus destinos paralelos, de su común actitud ante escritura y vida, y se ha destacado el estrecho lazo que los une en la continuidad generacional de un mismo proyecto estético: la aventura de la poética neobarroca hispanoamericana. Desde la aparición del polémico libro de Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes* (1979), es además moneda corriente ver en Sarduy al «heredero» de Lezama Lima, calificación ésta que ha sido utilizada, con mejor o peor intención, a fin de señalar la deuda del camagüeyano para con el célebre Etrusco de la Habana Vieja. Sorprende descubrir, sin embargo, cuando se revisa la bibliografía de Sarduy, que no fue mucho en verdad lo que escribió sobre la obra de Lezama Lima. Y es que, si dejamos de lado un puñado de notas dispersas en periódicos y revistas, los textos recogidos en sus libros de ensayos son apenas dos. El primero, «Dispersión. Falsas notas/Homenaje a Lezama», fue publicado originalmente en el número 24 de *Mundo Nuevo* en 1968 y se incluyó, al año siguiente, en *Escrito sobre un cuerpo* (1969); el segundo, «Carta de Lezama», apareció en los números 1-2 de *Escandalar* en 1982 y, más tarde, pasó a formar parte de *El Cristo de la rue Jacob* (1987). Fuera de estos dos escritos de cierta extensión, nada hemos de encontrar en los libros que Sarduy nos dejó. Existe, empero, un tercer ensayo de la misma importancia que todavía no ha sido repertoriado por los bibliógrafos aunque se publicó hace ya varios años, en 1988, con la edición de *Paradiso* preparada por Cintio Vitier para la colección Archivos. Su título, «Un heredero», es una clara respuesta a

García Vega y, dado el tenor de esas páginas, es muy probable que, de haber vivido un poco más, Sarduy habría acabado recogiéndolas en un nuevo volumen. Fue la última lectura que dedicó a Lezama Lima, casi como un gesto de despedida que, invirtiendo sus signos, se abriera hacia el porvenir. «Un heredero» completa así el juego de testimonios de que hoy disponemos para dar fe de lo que fuera, a la vez, una honda amistad y un fecundo discipulado. Ambos se confunden en un solo vínculo marcado por una constante voluntad de desciframiento y, sobre todo, de invención. Pues el Lezama Lima de Sarduy, como buen maestro, es también *obra* de su discípulo. Más allá de toda mecánica idea de modelo o de influencia, es fruto de un reconocimiento que anima un secreto afán de recreación.

Los años de La Habana, los años de París

La relación entre los dos hombres no siempre tuvo este carácter reverente. Vale la pena hacer un poco de historia para entender que el camino que condujo a Sarduy hasta Lezama Lima fue largo y tortuoso. Recordemos que cuando el camagüeyano se instala con su familia en La Habana en 1956, ya ha publicado su primer poema en *Ciclón*. La aparición de ese texto en el número 4 de la revista, en 1955, había sido celebrada como un triunfo por el joven provinciano que, desde su ciudad natal, seguía atentamente los avatares de la vida literaria habanera. Sin duda no ignoraba entonces que una ruda polémica había marcado el surgimiento de la revista y que *Ciclón* era, ante todo, el resultado de la ruptura entre los dos redactores de *Orígenes,* Lezama Lima y Rodríguez Feo. Es sabido que éste último, en el manifiesto inaugural de *Ciclón,* anunciaba que la nueva publicación borraría a *Orígenes* «de un golpe» y la calificaba de «peso muerto» dentro de la cultura cubana. No voy a detenerme aquí a analizar un debate que ya ha sido ampliamente estudiado aunque, de seguro, en él persisten aún zonas de sombra. Lo que me interesa es que, en el enfrentamiento entre origenistas y cicloneros, es decir, entre lezamianos y antilezamianos, el Sarduy que llega a La Habana en 1956 implícitamente ya ha tomado partido. Su referecia en la capital es *Ciclón,* pues es el grupo de Rodríguez Feo el que le ha abierto las puertas ofreciéndole un espacio para dar a conocer su trabajo. Aún más, es el grupo de Rodríguez Feo el que ha hecho posible ese paso decisivo que Sarduy, entre bromas y veras, llama más tarde su ingreso «en el mundo de las letras»[1]. Nada más natural, pues, que la relación que se

[1] *Cf. «Cronología» in* Severo Sarduy, *Espiral/Figuras, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, p. 9.*

establece entre el recién llegado y los oponentes de Lezama Lima. Ese mismo año de 1956 –el año en que desaparece *Orígenes*– Sarduy publica tres nuevos textos en *Ciclón* y traba amistad con el director de la revista y con otro notorio antilezamiano, Virgilio Piñera. Éste, unos años antes, había llegado a las manos con Lezama Lima en el patio del Lyceum, tras publicar varias reseñas tendenciosas contra el poeta. Piñera se convierte rápidamente en el más íntimo amigo del joven camagüeyano hasta el punto de que, en la casa de los Sarduy Aguilar, se le considera entonces como un miembro más de la familia.

Colaborador de *Ciclón,* protegido de Rodríguez Feo y casi hermano de Virgilio Piñera, se comprende que el Sarduy de los años habaneros mal podía dejar de endosar la actitud hostil de su entorno para con Lezama Lima. Como bien escribe González Echevarría, «Sarduy no podía substraerse a la irreverencia del grupo, a la postura de compromiso político en oposición al elitismo de *Orígenes...*»[2]. Además, es sabido que los jóvenes de *Ciclón* defendían una poética básicamente cosmopolita y vanguardista que chocaba con muchas de las tesis lezamianas. Pero quizá nada resume mejor el clima conflictivo de aquella época que unas declaraciones del propio Sarduy, muchos años después, en las páginas de *Quimera:*

> Lezama, demás está decirlo, no era santo de la devoción de *Ciclón. Orígenes* había terminado con un escandalete que dividió a La Habana en dos. Sus descuidos culturales, o la desidia de los tipógrafos cubanos, que por supuesto era peor, fueron objeto de sorna. Lezama hablaba en un artículo de la Fontana de *Travers.* Imagínate lo que fue aquello. De modo que, afiliado a *Ciclón,* conocí muy tarde a Lezama y compartí poco con él. Hasta cometí una nota un tanto *objetiva* sobre uno de sus libros, creo que *La expresión americana.* Sus devotos de entonces me abominaron. Que Dios me perdone[3].

En realidad, la nota a la que Sarduy alude no es una reseña sobre *La expresión americana* sino sobre *Tratados en La Habana.* Escrita en 1958, en ella, tomando una actitud condescendiente, Sarduy califica a Lezama Lima de «discutido autor cubano» y llega incluso a afirmar –suprema afrenta– que Eliseo Diego es el poeta «más interesante» de *Orígenes.* Huelga destacar en cuán vasta medida estos juicios lo identifican públicamente con la bandería de *Ciclón.* En privado, como él mismo señala, Sarduy participa en las burlas y choteos a que dan lugar las numerosas imprecisiones de la erudición lezamiana, sus extensas y erráticas referencias culturales. Muchos años después, el escritor ha de

[2] La ruta de Severo Sarduy, *Ediciones del Norte, Hanover, 1987, p. 23.*
[3] *«Una autobiografía pulverizada» in* Quimera *102, Madrid, 1991, p. 36.*

lamentar esta distancia que lo separara entonces del maestro habanero aunque también confiesa, en uno de sus últimos textos, que a menudo se detenía en la calle Trocadero para tratar de escuchar en secreto su voz[4].

El acercamiento a Lezama Lima se produce, paradójicamente, ya muy lejos de La Habana, desde un París donde Sarduy, exilado, revisa sus convicciones de antaño y sus relaciones con la literatura cubana. «Poco a poco –declarará más tarde–, como sucede con una montaña cuyas dimensiones uno no ve cuando está en ella o cerca de ella, su escritura, con la lejanía, fue creciendo, se fue acercando a mí como una gracia o un carisma...»[5]. Ha debido de sorprender así a muchos de sus antiguos correligionarios el ardor con que el novelista de *Gestos* defiende a Lezama Lima en las entrevistas que le concede a Rodríguez Monegal en 1966. Cabe evocar esa frase lapidaria en la que sostiene que «el *barroco* de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco»[6]. En la polarización creciente entre las dos figuras como símbolos opuestos de las letras cubanas, Sarduy se alinea ahora sin titubeos junto al Etrusco de la Habana Vieja. Sin embargo, hay que esperar un año más para que se dé una situación de vivo antagonismo que le permita ajustar cuentas con su pasado y afirmar plenamente su nueva filiación. Se trata de la polémica entre Rodríguez Monegal y Vargas Llosa a propósito de la homosexualidad en *Paradiso,* un intercambio de opiniones, más acalorado que luminoso, que tiene lugar en las páginas de *Mundo Nuevo.* No es otro el contexto –y, sobre todo, el pretexto– de «Dispersión. Falsas Notas/Homenaje a Lezama».

Era de esperar que Sarduy, quien nunca ocultó su homosexualidad, saliera a la palestra en tal combate e interviniese con un texto sobre la supuesta inmoralidad de la novela. Pero, aunque el erotismo es uno de los temas del ensayo, la verdad es que las preocupaciones del camagüeyano parecen muy distintas y es muy otra su pelea. Efectivamente, si se lee dentro de su contexto, es claro que «Dispersión. Falsas Notas...» constituye menos una respuesta a Vargas Llosa o a Rodríguez Monegal que una vindicación de Lezama Lima redactada contra el grupo de *Ciclón.* No en vano el escrito está dedicado a Rolando Escardó que «en 1949, me entregó un ejemplar de *Orígenes»* y lleva además un epígrafe tomado de «Sierpe de don Luis de Góngora» donde el maestro habanero explica, en función de las exigencias poéticas, las inverosímiles descripciones zoológicas del poeta cordobés, «como hablar de las escamas de

[4] *Cf. «Imágenes del tiempo inmóvil» in* Boletín de la Colección Archivos *nº 1, Madrid, Verano de 1991.*

[5] *«Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy» in Gustavo Guerrero,* Itinerarios, *Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1996, p. 139.*

[6] *Emir Rodríguez Monegal,* El arte de narrar, *Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, p. 287.*

las focas»[7]. El paratexto de «Dispersión. Falsas Notas...» nos dice así claramente contra quiénes se escribe el ensayo: a saber, contra los detractores de Lezama Lima que critican su fantasiosa e imprecisa erudición. Fiel a esta idea –a esta obsesión–, el texto se abre con una teoría de la metáfora que trata de explicar los supuestos errores del maestro. Se podría argumentar que la influencia de *Tel Quel* y del pensamiento estructuralista francés, entonces muy afecto a teorización sobre las figuras retóricas, tiene un peso decisivo en la elección de la metáfora como punto de partida del ensayo; pero no cabe duda de que no pesan menos los viejos demonios. Y es que la *nouvelle critique* ofrecía, en aquel momento, una muy vasta gama de tópicos en el campo de la poética o de la narratología que hubieran podido fundar otras lecturas de Lezama Lima. Sarduy, no obstante, elige la teoría de la metáfora porque es el espacio más idóneo para hacerle frente a una objeción muy precisa: a aquélla que, años atrás, había dado pie a tanta sorna en los corrillos habaneros. El escritor se decide ahora a hacerle frente y, para ello, desde las primeras páginas del ensayo, siguiendo la enseñanza de Lezama Lima, propone una interpretación de la erudición en *Paradiso* que nos invita a entender las citas y alusiones de la novela no ya bajo el régimen de la referencia sino más bien de la ejemplificación: como un libre muestrario de formas y colores que son sólo ilustraciones de aquello que los denota, pero que no lo restituyen ni lo suplantan. Dentro de este régimen semiótico, según Sarduy, lo cultural no opera en la escritura de Lezama Lima a la manera de un referente propiamente dicho sino como una figura metafórica que se habre hacia una múltiple connotación:

> Hablar de los errores de Lezama –aunque sea para decir que no tienen importancia– es ya no haberlo leído. Si su historia, su arqueología, su estética son delirantes, si su latín es irrisorio, si su francés parece la pesadilla de un tipógrafo marsellés y para su alemán se agotan en vano los diccionarios, es porque en la página lezamesca lo que cuenta no es la veracidad de la palabra –en el sentido de identidad con algo no verbal–, sino su presencia *dialógica,* su espejeo. Cuando la textura *francés, latín, cultura,* el valor cromático, el estrato que significan en el corte vertical de la escritura, en su despliegue de sapiencia paralela (pp. 277-278).

Para Sarduy, este modo de entender las alusiones culturales de Lezama Lima resulta tanto más importante, cuanto que la escritura toda del maestro le parece dominada por la metáfora y, en particular, por la metáfora culterana. El vínculo con el barroco y con Góngora, que ya quedaba establecido en las conversaciones de *Mundo Nuevo,* se hace así más hondo en

[7] *Todas las citas de «Dispersión. Falsas notas...» remiten a Severo Sarduy,* Ensayos generales sobre el Barroco, *FCE, Buenos Aires, 1987, pp. 276-302.*

el ensayo, pues se nos dice que el cordobés y el habanero comparten básicamente una misma estética de la figura retórica: sus metáforas al cuadrado son una lectura cultural de la naturaleza y marcan un grado de alejamiento extremo, dentro de nuestra lengua, entre los dos polos de la analogía, entre los dos elementos enlazados por el *como*. Aún más, en la interpretación antirreferencial y antirrealista de Sarduy, el punto más álgido de separación en las metáforas lezamianas revierte los términos de la analogía, la relación de comparante y comparado, y hace que la figura suplante pura y simplemente lo denotado. «Si la formulación ritual del *como* es exacta, si el *igual a* funciona –señala– el segundo término devora al objeto, se apodera de su cuerpo» (p. 279). Sin duda, Sarduy no está aquí muy lejos de las propias ideas de Lezama Lima sobre el poder de lo incondicionado poético que, destruyendo la causalidad aristotélica, engendraría una «sobrenaturaleza» y un mundo regido por el logos de la imaginación. Sabemos que el autor de *Paradiso* propone toda una mitología literaria fundada en el poder del verbo y en su capacidad para transfigurar nuestra experiencia de lo real. Pero Sarduy no entra de lleno en el laberinto del sistema poético lezamiano sino que lo va recorriendo desde afuera, conservando siempre cierta distancia que garantice la libertad de la interpretación. Así, en «Dispersión. Falsas notas...», se hace eco de la distinción de Lezama Lima entre metáfora e imagen, y cita incluso unas palabras del maestro en las que se diferencia la fuerza extensiva de la metáfora «que avanza creando infinitas conexiones» y la fijeza de la imagen «que asegura la pervivencia de esa substancia» (p. 283). Sin embargo, este deslinde Sarduy lo emplea, en realidad, en un terreno distinto: como una suerte de definición genérica que daría cuenta de las diversas escrituras de la novela y la poesía en la obra de Lezama Lima.

> Si es la imagen la que según él, ocupa el poema, es la metáfora la que cubre la substancia o resistencia territorial de la novela. El poema sería un cuerpo retroactivo, creado por la imagen final a que llega la cadena de metáforas; la novela, la cadena misma: desplazamientos contiguos (p. 282).

Y añade unas líneas después:

> La metáfora, al avanzar «creando infinitas conexiones», arma una empalizada que es el plano de la novela, pero como su naturaleza es cultural y sus referencias extremadamente vastas, lo cubano (primer término, antes del *como)* aparece descifrado, leído a través de todas las culturas: definido como superposición de éstas (p. 283).

Dentro de las quebradas articulaciones del ensayo, Sarduy da aquí, al concluir su análisis de la figura, una suerte de paso de bailarina que le

permite plantear el segundo tema mayor de su inquisición: Cuba y lo cubano. La gran lección de Lezama Lima ante un tópico tan discutido es, según el autor, el haber entendido que Cuba «no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición» (p. 283). Por eso, para Sarduy, *Paradiso,* como paradigma de la novela cubana, hace explícitos todos los estratos culturales que se superponen en la isla y define lo cubano a través de su coexistencia en el espacio de la página. La técnica del *collage* viene a apoyar esta reflexión, en el plano escritural, al erigirse, estética y culturalmente, en un rasgo elemental de lo cubano», en el ámbito mismo donde lo cubano se manifiesta a través de «la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto» (p. 284). Consecuente con sus ideas, Sarduy llega incluso a proponer un modelo genérico para la novelística cubana, un tipo de novela en el que las diferentes culturas aparezcan separadas por relatos: «por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino» (p. 283).

Huelga subrayar que lo que así describe el camagüeyano es menos *Paradiso* que *De donde son los cantantes.* Y es que resulta muy difícil reconocer en tal pintura el pensamiento y la obra de Lezama Lima, pues el ensayista de los *Tratados en La Habana* y de *La expresión americana* no cesó en su afán de destacar justamente el poder sintético de la cultura en nuestro continente y, por supuesto, también en Cuba. Sus continuas referencias a un «protoplama incorporativo de lo americano» o a un «horno trasmutativo de la asimilación» apuntan, a las claras, a este principio de una síntesis creadora surgida de la confluencia y que está más cerca del concepto de trasculturación de Ortiz que de las superposiciones y *collages* de Sarduy. Efectivamente, para Lezama Lima, así como la red metafórica desemboca en una imagen única, lo americano va en busca de su expresión mestiza que ya encarna, en los tiempos del barroco colonial, en las figuras del Indio Kondori y de Aleijadinho. El primero, en palabras del maestro, «representa en una forma oculta y hierática la síntesis del español y del indio, de la teocracia hispánica de gran época con el solemne ordenamiento pétreo de lo incaico»; el segundo, «representa la culminación del barroco americano, la unión de una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas»[8]. A todas luces, no hay cabida aquí para una simple superposición o yuxtaposición. Pero, como enseña Harold Bloom, la mala lectura de un autor bien puede ser un buen síntoma crítico, bien puede transformarse en un factor positivo dentro del proceso de creación. Y, en este sentido, lo que resulta realmente interesante, más allá del error interpretativo de Sarduy, es la convicción que esconde tal error: la honda creencia en que Lezama Lima «ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla» (p. 283). Ciertamente,

[8] La expresión americana, *edición de Irlemar Chiampi, FCE, México, 1993, pp. 105-106.*

como el Vitier de *Lo cubano en poesía,* Sarduy considera que, con Lezama Lima, se ha llegado a la revelación del ser cubano en el discurso poético y literario. De ahí que no dude en añadir, al *patch work* de «Dispersión. Falsas notas...», un fragmento de las conversaciones de *Mundo Nuevo* donde afirma que el maestro habanero y José Martí representan, cada uno en su siglo, «dos respuestas, en el nivel de la escritura, a la pregunta sobre el ser cubano» e incluso los dos momentos en que «la palabra cubana ha llegado a su majestad» (p. 291). Esta fe, esta adhesión tardía a las tesis origenistas, explica, en buena medida, por qué la tan cacareada cuestión de la identidad cubana deja de ser un problema en la obra del novelista de *Cobra,* de *Maitreya* y de *Colibrí.* En efecto, no habrá segundas partes de *Gestos* ni *De donde son los cantantes,* pues a partir del instante en que Sarduy se inscribe en la órbita del desciframiento de Lezama Lima, es evidente que los cantantes son de La Habana, si se me permite la expresión, o sea, encarnan en el verbo del Etrusco de La Habana Vieja. La obra de Lezama Lima constituye, para Sarduy, esa forma de enraizamiento dentro de una tradición nacional y, al mismo tiempo, representa la posibilidad de una liberación temática y discursiva que, despejando el problema identitario, reconciliando diferencia y universalidad, abre nuevos horizontes a la creación. En verdad, no es poco lo que el más joven debe al mayor, visto en estos términos, sobre todo cuando se piensa en su exilio. Pues, en la distancia, la palabra lezamiana se alza como el espejo de una madurez cultural en el que se reflejan, a la vez, Cuba y el mundo. Sarduy escribe:

> El *Quijote* define y fija una sintaxis; *Paradiso* un habla. Un «parlé» cubano de cuyo juego de deformaciones verbales el diminutivo, o más bien la alternancia diminutivo-aumentativo, dibuja las redes primarias.

Aún más:

> De la lengua cubana, Lezama toma la distorsión formal de las desinencias, pero también la conceptual de los nombres propios; el apodo es, en Cuba, la costumbre más entrañada y alevosa. El pueblo sobrenombra sistemáticamente, con acierto socarrón, todo lo que lo representa; rompe con el mote toda intención de gravedad y grandilocuencia, con el nombre hipertrofiado cuartea todo aparato, se burla de la pompa, tira la realidad al «choteo» (pp. 291-292).

Pero esta cristalización de lo cubano en el discurso de Lezama Lima llega a su instancia cenital dentro del ensayo cuando, en las páginas finales, Sarduy acaba equiparando, pura y simplemente, la palabra del maestro con la lengua materna, como una total recuperación de una identidad original.

Y es que el lenguaje cubano en Lezama, por primera vez entre nosotros, ha adquirido todo su sentido, su gravitación *materna.* El idioma tiene en él toda la fuerza creadora, inaugural, del primer contacto con la Madre; diálogo que va a reanudarse, metafóricamente, en la devoción de Lezama –y esta relación trinitaria de *Madre, Hijo y Lenguaje* no puede tener lugar más que en un espacio católico– por la Virgen, la «Deipara, paridora de Dios» (p. 294).

De seguido, Sarduy va a proponer una interpretación simbólica –y biográfica– de *Paradiso* que recoge la idea central aquí expresada y opone dos tópicos dentro de la novela: por un lado, «el lenguaje en majestad» y la «presencia de la madre»; por otro, «la respiración como angustia» y «la ausencia del padre» (p. 295). Sin embargo, repitamos que, en «Dispersión. Falsas notas...», Lezama Lima no sólo encarna la plenitud verbal de lo cubano sino también de lo barroco y lo universal. «Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso* –escribe el autor– todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro –elíptico– es el culteranismo español» (p. 285). Este paralelismo entre Lezama Lima y Góngora funda, desde el punto de vista de Sarduy, la lectura de la tradición hispánica en la novela como un homenaje y una profanación que hacen de la necesidad y de la exigencia poéticas la única verdad de la escritura, pero que, al mismo tiempo, gongorizan lo trivial y subvierten así, cubanamente, al gongorismo. La proyección del maestro no se agota, empero, en este aspecto. En un importante fragmento del ensayo, bajo el subtítulo de «La escritura sin límites», Sarduy señala claramente que «en *Paradiso* está Góngora, pero también Dante (...), Joyce (...), Proust (...), Gadda...» y la lista se alarga hasta incluir a Rilke, Sade, Genet y Julio Verne (p. 280). En otras palabras, el Lezama Lima de Sarduy es símbolo de lo cubano, de lo barroco y, no habría que olvidarlo, también de una reconciliada universalidad. Como un ejercicio más de choteo, dos personajes de *De donde son los cantantes,* Auxilio y Socorro, reaparecen en «Dispersión. Falsas notas...» y nos ofrecen la conclusión:

> AUXILIO *(agitando sus cabellos anaranjados, de llamas, aspas incandescentes, vinílicas).* –Querida, he descubierto que Lezama es uno de los más grandes escritores.
>
> SOCORRO *(pálida, cejijunta, de mármol).* –¿De La Habana?
>
> AUXILIO *(toda diacrónica ella).* –¡No hija, de la HISTORIA! (p. 296)

Diez años después de *Ciclón,* lejos de Rodríguez Feo y de Virgilio Piñera, desde el exilio, Sarduy redescubre así a Lezama Lima y sin duda ya no considera que Eliseo Diego es el poeta «más interesante» de *Orígenes.* Valga repetir que, de la polémica en cuya estela se escribe el texto, Sarduy apenas se ocupa. Sólo le dedica unas líneas donde despla-

za el problema y, como buen barthesiano, declara que el erotismo, en *Paradiso,* está en el placer del lenguaje. Y es que en el fondo –y en la forma–, «Dispersión. Falsas Notas...» constituye, ante todo, un manifiesto de ruptura que hace de su autor, a la chita callando, el primer disidente de *Ciclón* y el más tardío partidario de *Orígenes.* Pero, en aquel momento, a las puertas del primer *affaire* Padilla, su disidencia no era sólo literaria sino también política. No sabemos cómo reaccionaron Rodríguez Feo y los antiguos compañeros de *Ciclón* ante «Dispersión. Falsas Notas...» Sin embargo, los ataques de que Sarduy es objeto en la isla a partir de ese año autorizan la conjetura de que el mensaje fue captado con perfecta nitidez. Por lo que toca a Lezama Lima, es claro que el maestro lee el ensayo con beneplácito y aun con gratitud. La solidaridad entre los dos hombres queda sellada en esa coyuntura por una carta y unas palabras del habanero que, noblemente, como un caballero criollo, borra lo pasado y reconoce ahora a Sarduy como a uno de los suyos.

Siempre he creído que para acercarse a mi obra había que partir del sympathos de los estoicos, es decir, de una simpatía previa, por el temperamento y por las preferencias. Usted en su estudio da buenas pruebas de que ha partido de ese punto imprescindible para ver mi obra[9].

En la muerte del Maestro

A principios de los años setenta, Sarduy mantiene una intermitente correspondencia con Lezama Lima en la que no sólo invoca su complicidad sino también su tutela. Él mismo se describe, en ese entonces, como una hoja en el frondoso árbol lezamiano y, a la sombra de ese árbol, crece su obra con una amplitud de miras que mucho debe al ejemplo del maestro. Sarduy hereda, entre otras cosas, su vocación barroca y universalista, y un concepto mítico de la novela que emparenta el arte de narrar con la creación poética. No en vano podemos descubrir, en la prosa de *Cobra* y de *Maitreya,* un claro acento lezamiano y una inclinación al despliegue metafórico que sólo interrumpe el hallazgo de la imagen más certera. Tras la huella del maestro, Sarduy concibe y compone sus novelas; en más de un sentido, como si se tratara de largos poemas.

La admiración y la fidelidad del discípulo le llevan a convertirse, además, en esos años, en el principal defensor de Lezama Lima en Francia. Como director de la colección hispanoamericana de las Editions du Seuil, Sarduy trabaja con esmero, junto a Didier Coste, en la traducción francesa de *Paradiso* que sale a la luz en 1971. También es él el primero

[9] *José Lezama Lima,* Cartas 1939-1976, *Orígenes, Madrid, 1979, pp. 113-114.*

que escribe una reseña sobre la novela en la prensa parisiense. En esa nota, que publica la *Quinzaine littéraire*, presenta a Lezama Lima como al Proust cubano y, desde las primeras líneas, afirma que *Paradiso* es «uno de los libros del siglo»[10]. Pero quizás nada describe mejor la auténtica devoción del camagüeyano que una brevísima esquela de 1973 que se edita en la *Revista Iberoamericana* y donde se evoca el imposible viaje del maestro a Francia para asistir al lanzamiento de la novela. Su título es «Página para Lezama».

No he podido ofrecer a Lezama una piña confitada de éstas que, en Sceaux, recuerdan la repostería barroca que enlazó las cifras del castillo; no he podido tampoco, igualada a las rosetas pitagóricas, o a las torres de ojos dorados, junto al techo del mundo, acertar unas frases sobre su obra. Del acceso al Maestro, me han vedado página y mesa.

Doy, pues, por definición, testimonio olvidable. Su texto es, para mí, a diario, la verticalidad del gótico junto al río; fue también, junto a otro río, el rumor de los molinos de plegaria.

Muchos –hombres y leopardos–, en los años finales del siglo XII, ignoraron qué tiempo les había tocado vivir. Una oscura resignación marca mi lejanía, mi palabra en la trama.

Inscribo, en esta patria que es la página, en minúsculas y sobre una cifra, mi paso por la Era Lezama[11].

La desaparición del poeta, en 1976, interrumpe este diálogo en la distancia. Para saludar la memoria de Lezama Lima, Sarduy le dedica, en las páginas de *Vuelta*, el primer capítulo de *Maitreya* –«En la muerte del Maestro»– y escribe una elogiosa reseña de *Oppiano Licario*[12]. Más tarde, a guisa de necrología, redacta un comentario sobre una carta que el habanero le enviara en 1969. Lejos ya del *collage* o del *patch work* vanguardista de «Dispersión. Falsas Notas...», el texto intitulado «Carta de Lezama» constituye, en efecto, un comentario libre[13]. Se trata de un ejercicio crítico en torno a algunas frases de la carta que se erigen en el punto de partida de un discurso abierto, menos elaborado en el plano de la interpretación pero mucho más cálido en la expresión de los afectos. De ahí que, en busca de un clima de intimidad, «Carta de Lezama» recoja un acercamiento a la biografía del escritor. Ésta queda plasmada en un retrato o, mejor, en una breve semblanza, en una imagen del hombre en

[10] *«Un Proust Cubain» in* La Quinzaine littéraire *115, París, Avril 1971, pp. 3-4.*

[11] Revista Iberoamericana *92-93, Pittsburgh, jul-dic. 1975, p. 467.*

[12] *«En la muerte del Maestro»,* Vuelta *nº 16, México, marzo de 1978, pp. 14-18 y* «Oppiano Licario *de José Lezama Lima»,* Vuelta *nº 18, mayo de 1978, pp. 32-35.*

[13] *Cito «Carta de Lezama» en la edición de* El Cristo de la rue Jacob, *Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, pp. 109-115.*

su tiempo. Para esbozarla, Sarduy formula la paradoja que, en su sentir, marca la vida del maestro: por un lado, está la inmovilidad física, la fijeza que lo conduce a declinar toda invitación al viaje; por otro, la amplitud de horizontes que caracteriza a su pensamiento y a su escritura. Sarduy recuerda que sólo dos veces y por muy cortos períodos se ausentó Lezama Lima de la isla –en un viaje a México en 1949 y en otro a Jamaica al año siguiente. Y, sin embargo, no son pocos los testimonios que dan fe de sus vastos conocimientos de otras tierras y culturas. Hay más: lo sorprendente es la exactitud de ese saber enciclopédico. El propio Sarduy confiesa: «Siempre que me encontré en algún sitio descrito por Lezama *lo reconocí a partir de su descripción,* a tal punto es precisa lo que muy bien puede llamarse su *videncia...»* (p. 110). La solución a este enigma la encuentra el comentarista añadiendo un elemento más al sistema poético lezamiano, algo que bien podríamos llamar el escamoteo o la ocultación del referente. Dice:

Toda una metafísica de la percepción justa –una de las pautas búdicas, según el discurso inaugural de Sarnath, en que Sakiamuni señaló a gacelas y discípulos la vía– se podría derivar de la agudeza visual lezamiana, de su despliegue y focalización de la vista antes de la mirada, como si sólo la ausencia y lejanía del objeto real –cuya imagen mental contemplamos– permitiera su efecto de realidad en el texto; toda una ciencia de los signos: anular, tachar el referente en la distancia para que, en la pureza y desnudez del significado, nos dé acceso a la majestad del significante, a la compacidad de la letra. De allí, quizás, el rigor de Lezama en su fijeza, la persistencia, casi moral, de su inmovilidad, como si las cosas, una vez percibidas en su literalidad, fueran a desvanecerse (...), como si más allá de la *cosa mentale* todas las cosas se degradaran y del ser, exterior a la imagen, no hubiera más que simulacros o residuos de ser (p. 110).

En este triunfo de la imaginación sobre la experiencia, ve Sarduy una de las grandes lecciones del maestro: es una prueba de la verdad de su poesía como «potencia de conocimiento» (p. 111). Cabe observar cuán lejos está ya la polémica sobre los errores y las erratas lezamianas. Las famosas alusiones eruditas ahora suscitan más bien una irrestricta admiración. De hecho, la mayor parte del comentario gira alrededor de algunas frases de la carta en las que Lezama Lima cita a San Agustín, a Baudelaire y a Gracián. Sarduy trata también viejos tópicos ya presentes en «Dispersión. Falsas notas...», como el uso de los diminutivos o el recurso a una esplendente imaginería católica. En un corto párrafo destaca, además, la importancia del arte culinario en *Paradiso,* que se alza como un símbolo de la escritura de Lezama Lima: bodegón y cornucopia del barroco insular. Mal podría impugnarse el acierto de esta última interpretación, ya que, en los textos del maestro habanero, la cocina representa justamente una de las expresiones privilegiadas de la fuerza incorporati-

va de la cultura criolla y de su capacidad de síntesis, de asimilación creadora. Así lo entiende el Sarduy comentarista y también el novelista, pues no habría que olvidar que, en un transparente homenaje a *Paradiso,* el cocinero chino Luis Leng, instructor del mulato Juan Izquierdo, reaparece en las páginas de *Maitreya.*

Siguiendo la pauta establecida en «Dispersión. Falsas notas...», el comentario subraya la proyección universal de la escritura de Lezama Lima y celebra ese extraño don de su prosa que le permitía ensartar, en un mismo párrafo, al pitagorismo, a Le Corbusier, al Greco y a un cofre alemán de relieves barrocos (p. 115). Una gran diferencia subsiste, sin embargo, entre «Carta de Lezama» y «Dispersión. Falsas notas...» por lo que respecta a la actitud de Sarduy. Si en aquel fragmentario ensayo de 1968 trataba de asociar su propia obra a la de Lezama Lima en busca de un precursor literario, en este comentario de 1982 lo que persigue es, ante todo, una identificación moral con el autor. Así, la frase en la que se menciona a San Agustín –«ya San Agustín exigía que existiesen herejes» –le sirve para formular una acerba crítica al voluntarismo de todos aquellos que, sin contar con la gracia, quieren imponer la virtud por la fuerza. No hace falta señalar que, más allá de su contenido teológico y de sus resonancias poéticas, dicho comentario tiene un perfil netamente político que alude a la difícil situación de Lezama Lima en Cuba. De un modo mucho más palmario, las citas de Baudelaire –«el mundo sólo se mueve por el malentendido universal»– y de Gracián –«este mundo se concierta de desconciertos»– dan pie a una evocación de los últimos años del habanero en estos términos:

> (...) alrededor de Lezama, desde la época de la carta y hasta su muerte, todo parecerá simulación y suave risa, farsa discreta y general. Pero, precisamente, gracias al consenso colectivo de la apariencia, al malentendido y el desconcierto promulgados, casi carnavalescamente, al rango de verdad, al discurso inflado y vacuo aceptado como norma y código moral, la sociedad del simulacro funciona, sobrevive, prospera incluso, como si en esa caída el hombre contemplara una imagen indolente y sin *telos* de su historia, una manifestación, aunque grotesca, tan válida como las otras, de su *posibilidad* (p. 115).

Sí, Sarduy estaba al tanto del penoso aislamiento en que se fue dejando al hombre de la calle Trocadero y, en cierta forma, trató de aliviar esa condena, desde el exilio, con su tardío discipulado. La fijeza de Lezama Lima le dio el arraigo necesario para realizar un destino cosmopolita –el destino que siempre se le negó–. Sarduy supo retribuir este don al convertir a Lezama Lima en el secreto compañero de muchos de sus viajes, en la visión justa que le permitía reconocerse en el extranjero. Cumplir con el maestro significó también escribir sobre sus libros y darlos a

conocer en otras lenguas. Después de la aparición de *Paradiso,* se publican así, en Francia, gracias a la influencia de Sarduy, *Dador, Introducción a los vasos órficos, Juego de las decapitaciones* y *Oppiano Licario.* Pero, por encima de todo, identificarse con Lezama Lima, imitar su ejemplo, supuso mantener una posición digna ante la adversidad y vivir como un *fatum* los peores ataques y aun la conspiración del silencio. «Carta de Lezama» es el testimonio escrito de esta solidaridad ética entre discípulo y maestro, sin lugar a duda el vínculo más hondo que llegó a marcar su relación.

Un heredero

La última de las tres lecturas mayores de Sarduy –la que se recoge en la edición de *Paradiso* de la colección Archivos[14]–, esboza una conjunción entre las dos actitudes anteriores, entre la invención del precursor literario y la emulación de la figura ética. «Un heredero», como quizá lo deja vislumbrar su título, presenta así la vida y la obra de Lezama Lima bajo la forma de un legado indivisible que, por su vocación de futuro, es necesario asumir. Sarduy abre el ensayo con un epígrafe de Heidegger tomado de *Por qué los poetas.* No puedo menos que citarlo *in extenso,* ya que constituye el norte mismo de la interpretación.

> Hölderlin es el antecesor de los poetas en tiempos de aflicción. Es por eso que ningún poeta de nuestra edad podrá sobrepasarlo. El antecesor, sin embargo, no se escapa hacia el porvenir, sino al contrario, vuelve desde él, de modo que sólo en el advenimiento de su palabra el porvenir está presente (p. 590).

Todo el texto de Sarduy se desprende de estas líneas de Heidegger en un esfuerzo por sentar las bases de una auténtica recepción de la herencia lezamiana, de una comprensión cabal que afirme su presencia en nuestro tiempo a la manera de ese antecesor que vuelve desde el porvenir y que nos lleva hacia el porvenir. Sarduy se pregunta cómo suscitar este regreso, «¿cómo lograr que el antecesor, sin renunciar a su función de precursor, de guía, nos vuelva a ser familiar, contemporáneo?» (p. 590). La primera respuesta la encuentra en el papel de fundador que Lezama Lima desempeña dentro del barroco contemporáneo o neobarroco. Para explicar este lugar preeminente que el maestro ocupa, el ensayo recurre a una sorprendente analogía, a una de esas comparaciones inusitadas cuyo secreto es justamente parte de la herencia lezamiana de Sarduy.

[14] *«Un heredero» in José Lezama Lima,* Paradiso, *Cintio Vitier coordinador, colección Archivos, Madrid, 1988, pp. 590-597.*

Este establece, en efecto, un paralelismo entre la obra de Lezama Lima y los trabajos del Concilio de Trento, entre la fundación del barroquismo del Siglo de Oro y del neobarroco actual. Incontestablemente, semejante parangón, con sus connotaciones religiosas y eclesiásticas, no podía constituir un símbolo más fuerte de la consagración del autor. Pero lo esencial no está allí sino en los puntos en los que recae la analogía, pues Sarduy destaca principalmente la nueva estructuración de la historia en Trento, la reinterpretación de los textos de la tradición cristiana y, sobre todo, la instauración de una doctrina del «signo eficaz» que da una realidad casi literal a los sacramentos «por el hecho mismo de su ejecución» (p. 591), como efectivas y veraces reproducciones del sacrificio o la ofrenda. No es otro el modelo tripartito que define el gesto fundador de Lezama Lima.

La misma furia de relectura y de remodelaje de la historia, la misma pasión por la *eficacia del signo*, el mismo ímpetu crítico y creador, con un suplemento muy cubano, en lo que puede considerarse la fundación del neo-barroco: ya no se trata de remodelar los fundamentos teológicos o las secuencias significativas de la historia, sino de superponerles otros ciclos, invisibles para la cronología empírica o para la causalidad, pero más eficaces, más reales, incluso, que los que modelan la progresión de los eventos, el desarrollo de las civilizaciones (p. 592).

Se trata, evidentemente, de las «eras imaginarias», que Sarduy, fiel al maestro, concibe como ciclos que trascienden la historia visible y en los cuales la poesía rige el encadenamiento de los hechos, con una lógica que ya no es fruto de la causalidad sino de la imaginación. En la misma línea de pensamiento, «Un heredero» pone de relieve el carácter eficaz del signo lezamiano, «ése que por su densidad fonética, su concentración y su drama funciona por sí solo, por el simple hecho de su enunciación» (p. 592). Identificado con la *supra verba* a la que Lezama Lima se refiere en una entrevista, tal signo sería enteramente autotélico y literal, como la imagen que, a diferencia de las simples figuras retóricas, no remite a otro contenido previo sino que se constituye en una nueva y autónoma realidad. Finalmente, Sarduy señala que la revolución lezamiana, al crear un nuevo lenguaje y un nuevo concepto de la historia, inventa asimismo una nueva tradición, otro modo de leer los textos del pasado que los hace participar del presente y los convierte en semillas del porvenir. Huelga destacar que estos tres puntos resumen la deuda del camagüeyano para con Lezama Lima. La analogía tridentina permite además que Sarduy, por primera vez y sin que medien reservas, asuma plenamente el sistema poético de su maestro como fundamento del neobarroco contemporáneo. Junto a las *retombées* de la teoría del *Big Bang* y junto a lo que

en otra parte he llamado «la religión del vacío», Lezama Lima viene a ocupar así, en el pensamiento literario de Sarduy, el lugar que le corresponde en los cimientos mismos de su estética. Y es que, en efecto, con «Un heredero», el neobarroco sarduyano se vuelve ya indiscernible de la fe en el reino de la imagen.

El ensayo no se limita, empero, a esta elucidación que hace de Lezama Lima el fundador de una nueva literatura. Recurriendo a Lacan, Sarduy analiza también la particular ironía de *Paradiso* que, en un juego de ambivalencias, compendia afirmación y negación, exaltanción y burla, homenaje y profanación. En ella se inscribe y se expresa lo cubano a través del choteo, rasgo de humor que distingue al neobarroco americano de su predecesor europeo y seiscentista. Pero este deslinde, que separa continentes y tiempos, sólo constituye, en «Un heredero», un aspecto de otra delimitación mucho más importante: la que se establece con la lectura lezamiana de América como espacio gnóstico donde se disuelve el sueño europeo y se afirma, soberana, una identidad. Desde «Dispersión. Falsas Notas...», Sarduy no ha cambiado en sus convicciones: «Lezama –escribe– es el descifrador de *la noche insular*». A su imagen y semejanza, no es otro el papel que el propio Sarduy reclama, frente al maestro, cuando nos dice, en unas líneas memorables, «heredero es el que descifra, el que lee. La herencia más que una donación, es una obligación hermenéutica» (p. 596). Su modo de heredar a Lezama Lima, de traerlo al presente, nada tiene que ver, pues, con la simple imitación o el *pastiche* estilístico, y sí mucho con el fervor de una lectura. Pero se trata de una lectura concebida a «contracorriente», como él mismo lo señala: «Adivinar, más que descifrar; incluir, injertar sentido, aun si detrás del juego de sus jeroglíficos el sentido es un exceso, una demasía...». Para heredar a Lezama Lima, es necesario así inventarlo, recrearlo, interpretándolo siempre más allá de la letra, pues es la única manera de acercarse fielmente al dúctil espíritu de sus textos.

Es ésta la estrategia de lectura sarduyana a lo largo de las tres décadas durante las cuales la invención del maestro marcha al unísono con la invención del discípulo. Pues, sin lugar a duda, la mejor lectura de Lezama Lima efectuada por Sarduy *es* la propia obra de Sarduy: sus ensayos, sus novelas y su poesía. El autor de *Paradiso* forma parte de ella no sólo como esa substancia secreta que pasa de la lectura a la escritura, no sólo como el descifrador de la cultura cubana, no sólo como el fundador de una estética neobarroca. «Un heredero» nos lo recuerda: también como el modelo de una actitud ética que el novelista de *Pájaros de la playa* supo adpotar en su día.

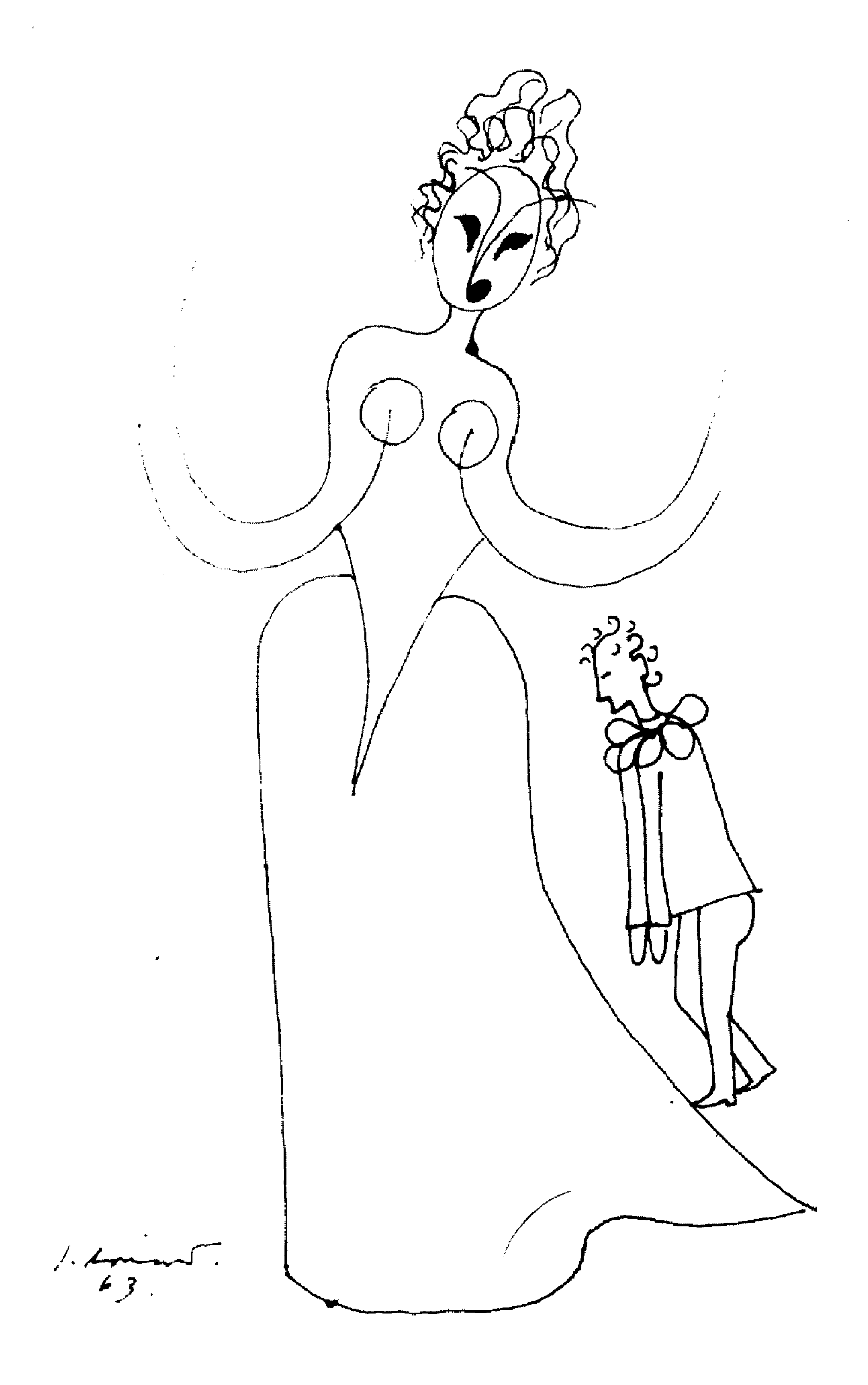
Pero quizás heredar a Lezama sea, sobre todo, asumir su *pasión*, en los dos sentidos del término: vocación indestructible, dedicación, y padecimiento, agonía. Saber que el descifrador, precisamente porque impugna y perturba el código

establecido, está condenado a la indiferencia, o a algo peor que la franca agresión y el ataque frontal: la sorna. Cualquier detalle puede servir de enseña ensangrentada a los detractores –su sexualidad, por ejemplo–; cualquiera de sus textos, fruto de noches sin noche, de años de retiro y silencio, puede ser asimilado a un «mariposeo»; cualquiera de sus evasiones a una intriga.

Heredero es también el que, en el relámpago de la lectura, se apodera de esta soledad... (p. 597).

Ante la vida y la obra de José Lezama Lima, Severo Sarduy fue también *ese* heredero: aquél que reconoce la soledad del otro y, como él, escribe para dar forma a esta ausencia. Sabemos que el reencuentro al que ambos aspiraban nunca se produjo. No se realizó el sueño de compartir una piña confitada en Sceaux o una limonada con anís en La Habana. Pero, entre el encierro del uno y el destierro del otro, en esa trágica rima de tantos destinos latinoamericanos, creció la afinidad que ahora los une a la sombra del espejo de obsidiana. Allí son, para nosotros, en su más pura esencia, una voz que responde a otra voz.

Gustavo Guerrero



Juan Soriano: *La madre y el hijo*, 1963

La ciencia como mito en *Nueva inestabilidad*

Desde la Ilustración y, sobre todo, a partir del positivismo, se ha creído, por un lado, que la ciencia se acerca progresivamente a verdades universales mediante el método científico; por otro lado, que el discurso científico refleja la realidad del cosmos exactamente a través de un lenguaje esencialmente denotativo. Sarduy desconstruye esta convicción en *Nueva inestabilidad* al mostrar cómo tal opinión no toma en cuenta el carácter imaginativo de las teorías científicas, las cuales se sirven de metáforas, maquetas y otros recursos para representar el universo. Insinúa Severo que los científicos han urdido su propia mitología mediante el *big bang*[1], al equipararlo a la cosmogonía en *Nueva inestabilidad.*

El mito comparado con la ciencia

Si se consideran sólo las corrientes teóricas modernas aún vigentes que se han dedicado al mito, se podrían mencionar la sociológica, antropológica, etnográfica, lingüística, psicológica, arquetípica, narratológica, semiótica, estructuralista, postestructuralista, postmoderna, biológica, filosófica, y religiosa, entre otras[2]. Sería imposible e innecesario abarcar aquí todos estos enfoques. Por consiguiente, limitaré mis observaciones a las ideas de aquellos mitólogos y eruditos que ayudan a esclarecer los conceptos que analizaré en *Nueva inestabilidad.*

El vocablo «mito» se ha empleado frecuentemente para referirse a lo irracional, fabuloso, ficticio o fantástico, en contraposición a la ciencia, la cual se basa en experiencias concretas que se pueden medir, cuantificar y comprobar empíricamente. Cassirar sentó las bases simbólicas del mito en la afectividad, en vez de lo racional (Giqueaux 151-54). Sin embargo, a veces asimiló la lógica mítica a la científica. Admite que «el lenguaje, el arte, hasta la ciencia están, en su origen, íntimamente rela-

[1] O sea, el estallido primordial de materia supercondensada con el que los cosmólogos estiman actualmente que se originó el universo.
[2] Véase Doty.

cionados con los elementos del pensamiento mítico»[3]; no obstante, el mito antecede a la ciencia y ésta lo supera (Cassirer 71, 87). Para Frazer, el mito es una «ciencia primitiva basada en la ignorancia» y su punto de vista se convirtió en el de muchos mitólogos posteriores (Doty 61). Sea como fuere, concede en «Farewell to Nemi» que si «la teoría científica del mundo es la mejor», no por ello debe asumirse que no podría suplantarla otra hipótesis en el futuro (Frazer 306).

Ya que a menudo se ha considerado ilógico o inferior el pensamiento mítico, no es de extrañar que haya pocas fuentes respetadas que vinculen el mito a la ciencia contemporánea sin menoscabo del mito. Doty señala que el punto de vista científico se basa en «una historia mítica (post-cartesiana) de la realidad, aunque esta historia es precisamente la que *pretende* ser todo menos mítica» (61). Asienta que los «mitos son ficticios... pero ficticio no tiene que significar irreal y sobre todo antiempírico», pues los creadores de los mitos cosmogónicos los consideraban verídicos (3-4, 7, 8). Eliade da ejemplos de tales mitos, relacionándolos con la ontología: «El mito relata una historia sagrada, es decir, un evento primordial que tuvo lugar al comienzo del tiempo»; es «lo que los dioses o los seres semidivinos hicieron... *ab origine»*. Agrega que «El mito... habla sólo de *realidades* [sagradas], de lo que sucedió de verdad, de lo que se manifestó plenamente» (Eliade 95).

MacCormac plantea el problema de que las teorías científicas pueden ser invalidadas por otras, de modo que no contienen verdades absolutas. Además, aunque la teoría científica se fundamenta en símbolos matemáticos y pruebas empíricas, su papel de explicar la realidad es paralelo al que desempeñaban los antiguos dioses en cuanto a la creación y el funcionamiento del mundo. El mito atribuye una realidad a metáforas sugestivas, sea en el ámbito de la ciencia o la religión.

Lévi-Strauss concluye que la lógica mítica es tan rigurosa como la científica, después de estudiar la estructura de numerosos mitos: «La lógica del pensamiento mítico» es «tan exigente» como la del «pensamiento positivo» y, básicamente, «no muy diferente». La divergencia de ambas lógicas se debe exclusivamente a que se aplican a cosas desemejantes. Afirma que se halla «la misma lógica... en el pensamiento mítico» que en «el pensamiento científico, y... el hombre siempre ha pensado igualmente bien» (254-55).

Serres indica que es artificial separar la ciencia de los mitos, pues aquélla es «un mito... renovado sin cesar» que se «autocrítica y autoregula» («Roumain» 258, 260). La ciencia es un producto o formación cultural como lo es el mito; lo comprueba Serres convincentemente en *Feux*

[3] *La traducción es mía, como las demás que aparecen en el artículo en las que no se indica al traductor.*

et signaux respecto a la genética y los símbolos que Zola utiliza en *Le Docteur Pascal.* Apuntan Harari y Bell en la introducción a *Hermes* de Serres que, para Serres, «la ciencia no sólo *no* excluye al mito, sino que en ciertos casos se enriquece por medio del mito». Es más: «No hay jerarquía de formaciones culturales» (xix). Al juicio de Serres, «el mito informa a la ciencia, precede e introduce al conocimiento científico... Al darse cuenta de que en el mito se encuentra el origen de los avances científicos y que puede estar inextricablemente relacionado [el mito] con la ciencia» Serres «mina el axioma positivista principal que describe el conocimiento científico como el progreso hacia una verdad mayor» (xxi).

Por último, Allan mantiene que después de que nos decepcionaron la fe en la ciencia durante la Ilustración y «la esperanza en el siglo diecinueve de que la ciencia lo explicaría todo», en nuestra época los éxitos tecnológicos y científicos nos deslumbraron hasta que llegamos «a creer que la única verdad es la científica», como declaró Bertrand Russell (14, 2). Se estimaba que «únicamente la ciencia» busca «la Verdad... sin crear ilusiones. Todo lo demás (nuestra subjetividad en las pasiones, el arte, el mito, y... la religión) no son sino un ornamento o, de hecho, puras trampas» (14). Hemos llegado a darnos cuenta tardíamente de que «también la Verdad científica sólo adorna la realidad» (14). Las teorías científicas no esclarecen más «la esencia de las cosas que los sistemas mitológicos y la revelación mística» –los tres ofrecen métodos de interpretar el conocimiento que son igualmente valederos, aunque no idénticos– (2, 8)[4].

El mito de la ciencia en *Nueva inestabilidad*

La perspectiva sarduyana es afín a la de Lévi-Strauss, Doty, MacCormack, Serres y Allan, pero Sarduy desarrolla otras variantes del tema. Severo pone al descubierto el estilo figurado que utilizan los científicos al discutir la cosmología en los capítulos I a V de *Nueva inestabilidad.* Sugiere que es parecido al de los mitos en el sexto y último capítulo, intitulado «Fórmulas para salir a la luz», al combinar de una manera neobarroca poesía y diagramas[5], conjuntamente con trozos de textos científicos y míticos.

[4] *Sarduy recurre a Allan en* Nueva inestabilidad. *No lo cita Sarduy al explorar las conexiones entre el mito y la ciencia, sino cuando se refiere al impulso organizador o integrador de la ciencia, en contraposición al aspecto analítico del método científico.*

[5] *Con respecto al neobarroco, consúltese mi «Scientific and Neobaroque (In)stability in* Nueva inestabilidad» *en* Between the Self and the Void. *Sarduy describe el neobarroco no sólo en* Nueva inestabilidad, *sino también en «El barroco y el neobarroco»,* Barroco *y* La simulación. *Estos cuatro textos fueron compilados en* Ensayos generales sobre el Barroco.

Después de cuestionarse sobre las aporías que el *big bang* elude o encubre y lo difícil de imaginar que es la expansión continua del universo, asevera Sarduy en *Nueva inestabilidad* que

> si bien el concepto final de la cosmología contemporánea corresponde con lo menos figurable, con lo irrepresentable puro, para llegar a ese concepto los científicos recorren un terreno metafórico poblado de recursos evidentes, de comparaciones que no pueden ser más figurativas... La Ciencia –la Cosmología– es la ficción de hoy... El terreno de metáforas por el que avanza la cosmología para llegar a constituir su inconcebible imagen final está plagado de seres tan vistosos como las enanas blancas, las enanas negras, las gigantas rojas, las viajeras azules y los huecos negros.
>
> Por otra parte, para domesticar la imagen global, para hacerla visualizable, los cosmólogos han acudido sin reparos a la miniaturización caricatural... [de] las *maquetas...*
>
> La maqueta... hace [al universo], literalmente, manipulable, gracias a un juego de metáforas destinadas a *familiarizar lo inconcebible* y en las cuales, la fértil imaginación de los astrónomos siempre ha sido pródiga: ya los antiguos comparaban las nebulosas con cangrejos, centauros, arqueros y osos. (39, 40, 41)

En este trozo, alude Sarduy al comienzo mítico de la astronomía mediante las metáforas de antaño que transformaban las constelaciones en fauna real y fabulosa o figuras humanas. Como Serres, Sarduy destruye la jerarquía de las formaciones culturales que son el mito y la ciencia. Socava Sarduy la autoridad ontológica de la ciencia simultáneamente al equiparar sus metáforas a las de la ficción.

La imagen del *big bang,* a la que se refiere Sarduy en la cita, repercute en *Barroco, Big Bang, Nueva inestabilidad* y *Pájaros de la playa,* entre otros textos. Esta teoría del estampido primigenio reemplazó a la del universo estable del *steady state –Leitmotiv* de *Barroco* y obras anteriores a *Nueva inestabilidad*[6]. Éste sería un buen ejemplo del proceso que menciona MacCormack de que las teorías científicas pueden ser invalidadas por otras y que, cuando se arrojan el poder de explicar la realidad definitivamente, y tomamos el punto de vista metafórico que nos ofrecen literalmente, creamos un mito. Al revelar las metáforas subyacentes del discurso científico[7], Sarduy derruye el mito positivista de la transparencia denotativa.

Uno de los pocos trabajos que se han publicado sobre Nueva inestabilidad *hasta el momento es el perspicaz artículo de Costa, mas no se dedica exclusivamente a* Nueva inestabilidad. *Aunque tratan de obras anteriores a* Nueva inestabilidad, *son útiles los estudios de Guerrero y Méndez-Rodenas acerca del neobarroco sarduyano y el de González Echevarría sobre otros aspectos.*

[6] *Véase la definición del* steady state *en* Barroco *94, además del artículo de Leonor Ulloa sobre cómo funciona el* steady state *en las obras que Sarduy publicó antes de* Nueva inestabilidad.

[7] *Véanse los comentarios de Sarduy en «El barroco y el neobarroco» y en la entrevista de los Ulloa.*

En sus obras, Sarduy emplea las metáforas del universo del *big bang* que enumera en el pasaje citado y que aparecieron antes en su libro titulado *Big Bang*. Los siguientes casos lo ejemplifican: Pup es una enana blanca personificada en *Cobra;* Gigante y Enana, cuyos nombres traen a la mente los «seres vistosos» que habitan el universo cosmológico, aparecen en *Colibrí.* Hay representaciones verbales y diagramas astronómicos en la prosa y poesía de *Big Bang* y en varios poemas de *Nueva inestabilidad.* En *Pájaros de la playa,* Sarduy ficcionaliza el tema por medio de un cosmólogo, atento al estudio del *big bang,* que simultáneamente es escritor del Diario intercalado en la novela. La «Luz fósil», como reza un texto así titulado de *Big Bang,* es «testigo de la explosión que dio origen al universo» (55); se repite esa luz en varios sitios de *Nueva inestabilidad,* además de en «Matta dibuja lo invisible: el viento» y «Que se quede el infinito sin estrellas» de *Un testigo.*

Sarduy no aísla la ciencia del mito, sino todo lo contrario: establece un diálogo entre ambos en «Fórmulas» de implicaciones epistemológicas y ontológicas. En el texto I de «Fórmulas», cita a Feyerabend[8]:

> Es importante que las alternativas teóricas se erijan unas contra otras y no se consideren aisladas o *castradas* por ninguna forma de des-mitologización. A diferencia de Tillich, de Bultmann y de sus discípulos, debíamos de considerar la imagen bíblica del mundo, la epopeya de Gilgamesh, la Iliada, el Edda, como *cosmologías alternativas* y terminadas que pueden servir de reemplazo o de substitución a las teorías 'científicas' de un período dado. *(Against* 33nl, traducido en *Nueva* 57)[9].

Sarduy exagera las deducciones del filósofo al hacer equivalentes las «cosmologías alternativas» míticas y las teorías científicas en «Fórmulas». El que Feyerabend proponga que «la ciencia debe enseñarse como una perspectiva entre muchas y no como el único camino hacia la verdad y la realidad» *(Against* viii), no significa que la ciencia y el mito sean iguales, a pesar de que los valora análogamente. Insta Feyerabend a los filósofos y científicos que empleen su método anárquico, contrainductivo, como triaca contra el estancamiento de la epistemología y de la filosofía de la ciencia que preservan el *statu quo.* Estima Feyerabend que sólo por medio de un método pluralista como el suyo avanzará el conocimiento científico.

[8] *En los capítulos I a V, nuestro autor también apoya parte de sus argumentos en Feyerabend, por ejemplo, cuando se refiere a las argucias de las que se sirvió Galileo para convencer a otros de que sus hallazgos, que iban a contracorriente de la ciencia de su época, eran válidos.*

[9] *Sarduy usa la edición en francés que no pude conseguir. Por ende, mis referencias a Feyerabend vienen de la edición en inglés.*

Dedica «Fórmulas» a Hubble y Sinosiaín especialmente por sus contribuciones astronómicas, ya que permitieron que se comprobara la teoría del *big bang* cuya *retombée* es céntrica en *Nueva inestabilidad*[10]. Si predominan los conceptos científicos en los ensayos de los capítulos I-V, Sarduy baraja poesía y prosa de diversa índole en «Fórmulas». El texto numerado I de Feyerabend, que ya comentamos, es filosófico. III y VIII provienen de artículos científicos. III se refiere a la relatividad de Einstein y la teoría del *big bang*; menciona a Hubble nuevamente. VIII es típico del lenguaje figurado del discurso científico que Sarduy examina en los capítulos anteriores de *Nueva inestabilidad,* en el caso de los «huecos negros», los personificados «'cadáveres' de estrellas» y la maqueta del «universo-iceberg», etc. (61).

En II, la mitólogo Esnoul dictamina sobre la creencia de la India en la creación cíclica. Sarduy cita el *Rig Veda* (V), el texto de los Tres Reinos de China (VI), el de Lao Tseu (VII), *Cien mil serpientes* (IX), un texto del Irán preislámico (X) y otro israelita (XI), los cuales examinan el génesis universal por distintas vertientes. Aparecen Ra y Noun en IV, junto con la idea de la creación cósmica, pero surgen de fuentes muy distintas: *El libro de los muertos* y *Egipto* de las *Guides bleus.* Ra es el dios solar egipcio, asociado con la inmortalidad, y Noun el «Océano Primordial» del que fue creado y sobre el que navega Ra en su barca; son entes a los que aluden parcialmente los poemas XII, XIII y XIV. P'ankou, Zourvân y Yahwéh son los protagonistas de VI, X y XI, respectivamente, sin que el punto de vista ecuménico sarduyano privilegie a ninguna de las tradiciones religiosas que incluye en «Fórmulas».

Es serio el tono con el que presenta a las entidades divinas o semidivinas en «Fórmulas para salir a la luz» (título que se refiere a la iluminación, purificación o luz fósil). Se opone al lúdico de *De donde son los cantantes* y *Maitreya,* novelas en las que Sarduy se mofa de las dos grandes figuras míticas del Occidente y del Oriente, Cristo y Buda. Este cambio de actitud en *Nueva* no significa que Sarduy nos imponga soluciones autoritarias o que haya aceptado una religión establecida hacia el final de su vida, ya que en las viñetas epifánicas «El libro tibetano de los muertos», «Última postal para Emir» (Rodríguez Monegal) y «Carta de Lezama» (Lima) en *El Cristo de la rue Jacob,* la única vida eterna es la que proporciona la escritura. En consonancia con la óptica neobarroca sarduyana, tampoco claudican a un *logos* los personajes agónicos por SIDA que buscan la diafanidad en *Pájaros de la playa*[11].

[10] *Para la definición de* retombée, *término que Sarduy atribuye a Lacan (81), véanse* Nueva inestabilidad *54nl y* Barroco.
[11] *Sobre el SIDA y esta búsqueda, véase* «Pájaros de la playa *and Sarduy's Hidden Metaphor of Illness and Decay» de los Ulloa.*

Cierra «Fórmulas» con poesía: XII-XVI contienen diagramas que imitan a los científicos y fotos astronómicas que representan el tema de cada poema gráficamente. XII está encabezado por una esfera transformada en plano que evoca la universal –es un modelo o maqueta geométrica que amplía Sarduy–; XIII, por dibujos del universo después del *big bang,* a los que hace eco el principio del poema; XIV, por el sol al que viaja el creyente; XV, por una onda, paralela a la oscilación del pensamiento; XVI, por vistas galácticas –la metafórica– «hélice de luz» connota «galaxia' mediante vocablos que vienen del registro científico[12].

Sarduy concede a los mitos igual importancia que a la ciencia en *Nueva inestabilidad,* según hemos constatado. Tanto el mito como la ciencia ofrecen modos equivalentes de entender la realidad para Sarduy. Los textos míticos en «Fórmulas» ponen énfasis en que «un principio eterno –sea dios, absoluto impersonal...–» u otro ente (Esnoul 332, traducida en *Nueva* 58) crea el universo, y los de la cosmología actual, en la creación por medio de la explosión inicial del *big bang.* Sarduy da a entender que la ciencia es nuestro mito contemporáneo, nuestra cosmogonía, al juntar polifónicamente textos científicos y míticos en «Fórmulas». De esa manera, incita al lector o a la lectora que sintetice por su cuenta distintas versiones de la realidad[13].

Alicia Rivero-Potter

Obras citadas

ALLAN, HENRI. *Enlightenment to Enlightenment: Intercritique of Science and Myth.* Trad. Lenn J. Scramm. Albany: State U of New York P, 1993.

CASSIRER, ERNST. «Critical Idealism as a Philosophy of Culture». *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures (1935-1945).* Ed. Donald P. Verene. New Haven: Yale UP, 1979. 64-91.

COSTA, HORACIO. «Sarduy: La escritura como *épure». Revista Iberoamericana* 154 (1991): 275-300.

DOTY, WILLIAM G. *Mythography: The Study of Myths and Rituals.* University, AL: U of Alabama P, 1986.

ESNOUL, ANNE-MARIE, et al., eds. *Sources orientales: La naissance du monde.* Vol. 1. París: Seuil, 1959.

[12] *Analizo los poemas XII-XVI por extenso en «Scientific and Neobaroque (In)Stability in* Nueva inestabilidad».

[13] *Acerca de la función del lector en Sarduy, véase mi Autor/lector.*

ELIADE, MIRCEA. «Sacred Time and Myths». *The Sacred and Profane: The Nature of Religion.* Trad. Willard R. Trask. 1957; Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1959. 68-113.

FEYERABEND, PAUL. *Against Method.* 3ra ed. Nueva York: Verso, 1993.

FRAZER, JAMES G. «Farewell to Nemi». *Balder the Beautiful: The Fire-Festivals of Europe and the Doctrine of the Eternal Soul.* Londres: MacMillan, 1923. 304-09. Vol. 7.2. de *The Golden Bough.*

GIQUEAUX, EDUARDO J. *Hacia una nueva definición esencial del mito.* Buenos Aires: Juárez, 1971.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *La ruta de Severo Sarduy.* Hanover, NH: Norte, 1987.

GUERRERO, GUSTAVO. *La estrategia neobarroca: Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy.* Barcelona: Del Mall, 1987.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. «La Structure des mythes». *Antropologie structurale.* 1958; París: Plon, 1974. 227-55.

MACCORMAC, EARL R. *Metaphor and Myth in Science and Religion.* Durham, NC: Duke UP, 1976.

MÉNDEZ RODENAS, ADRIANA. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión.* México, UNAM, 1983.

RIVERO-POTTER, ALICIA. *Autor/lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy.* Detroit: Wayne State UP, 1991.

– «Scientific and Neobaroque (In)stability in *Nueva inestabilidad*». *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy.* Ed. Alicia Rivero-Potter. Cuban Literary Studies. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish Ameritan Studies, en vías de publicación.

SARDUY, SEVERO. *Barroco.* Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

– *Big Bang.* Barcelona: Tusquets, 1974.

– *Cobra.* 1972; Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

– *Colibrí.* Barcelona: Argos Vergara, 1984.

– *De donde son los cantantes.* 1967; México: Joaquín Mortiz, 1970.

– «El barroco y el neobarroco.» *América Latina en su literatura.* Ed. César Fernández Moreno. 1972; México y París: Siglo Veintuno y UNESCO, 1974. 167-84.

– *El Cristo de la rue Jacob.* Barcelona: Del Mall, 1987.

– *Ensayos generales sobre el Barroco.* México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

– *La simulación.* Caracas: Monte Ávila, 1982.

– *Maitreya.* Barcelona: Seix Barral, 1978.

– *Nueva inestabilidad.* México: Vuelta, 1987.

– *Pájaros de la playa.* Barcelona: Tusquets, 1993.

– *Un testigo perenne y delatado* precedido de *Un testigo fugaz y disfrazado.* Madrid: Hiperión, 1993.

SERRES, MICHEL. *Feux et signaux de brume: Zola.* París: Bernard Grasset, 1975.

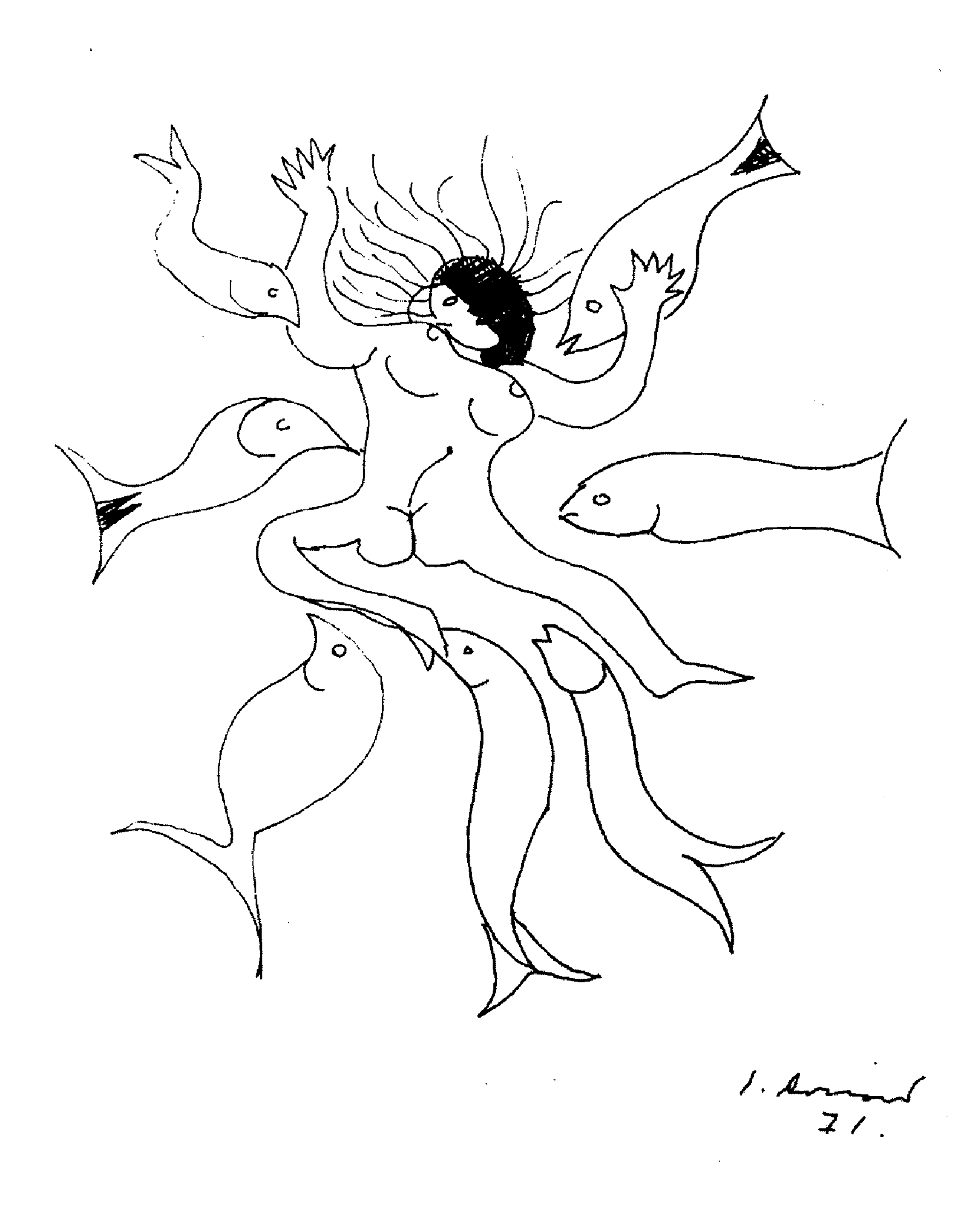
– *Hermes: Literature, Science, Philosophy.* Ed. Josué V. Harari y David F. Bell. 1982; Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.

– «Roumain et Faulkner traduisent l'Écriture». *Hermes III: La Traduction.* París: Minuit, 1974. 245-69.

ULLOA, JUSTO C. y LEONOR A. ULLOA. «Señales enviadas desde Arecibo: Conversación con Severo Sarduy». *Crítica Hispánica* 6.2 (1984): 175-76.

ULLOA, LEONOR A. «Signos en rotación en el neobarroco pictórico de Severo Sarduy». *Ometeca* 1.1 (1989): 62-76.

– y JUSTO C. ULLOA, *Pájaros de la playa* and Sarduy's Hidden Metaphor of Illness and Decay». *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy.* Ed. Alicia Rivero Potter. Cuban Literary Studies. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish Ameritan Studies, en vías de publicación.



Juan Soriano: *Mujer con peces,* 1971

La nación desde *De donde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*

En 1967, cuando apareció *De donde son los cantantes,* era evidente que, a pesar de los indiscutibles triunfos políticos, artísticos e ideológicos de la ensayística, y aún de la narrativa de la identidad cultural, existía una discordia manifiesta entre sus planteamientos y la realidad política y social de América Latina. En la narrativa, la transformación que se venía anunciando desde las obras tempranas de Juan Carlos Onetti, pongamos por caso, era el carácter eminentemente urbano de la nueva novela latinoamericana, contraria a toda ficción rural basada en atavismos primitivistas presuntamente revindicatorios de culturas preoccidentales. En el ensayo, las voces magisteriales de los Rodó, Mariátegui, Henríquez Ureña, Reyes, Lezama Lima y hasta Paz, parecían encubrir, más que revelar, los mecanismos internos de la renovada cultura latinoamericana. En vez de una identidad, de una coincidencia entre visión artística y realidad, había más bien una disonancia que esas voces disimulaban con razones y relatos cuyo atractivo era indiscutible, pero que se perfilaban como una ideología caduca y una estética agotada. Es decir, se trataba de la construcción de imágenes, figuras, relatos y teorías cuya coherencia y capacidad de persuasión dependía de su poder para ocultar más que para revelar lo activo y vigente de la cultura latinoamericana del momento[1]. El carácter y existencia misma de esas ficciones sobre la cultura, de más está decir, era un componente importante de la cultura misma en ciertos niveles, pero el descontento con el modelo de la «expresión» y la «identidad» era indiscutible a fines de los sesenta.

Por lo tardío de su independencia, la llegada en época reciente de numerosos africanos, la proximidad amenazadora de los Estados Unidos, y la irrupción de un movimiento revolucionario agudamente nacionalista, el tema de la identidad nacional ha sido una constante en la literatura cubana del siglo XX. Ya en el siglo XIX había sido tema obsesivo de pensadores patriotas como José Martí, que crearon el concepto de la nación cubana antes de que existiera ésta como tal, ni mucho menos como Estado. Este desfase en el inicio le ha dado al nacionalismo cuba-

[1] *He desarrollado este tema en* The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature. *Austin-London: The University of Texas Press, 1985.*

no, en su manifestación literaria tanto como en otras, una enorme vehemencia. En la isla, la tradición más reciente de la ensayística de la identidad parte de Jorge Mañach y su *Indagación del choteo*, de 1927, continúa en el ensayo de Juan Marinello *Americanismo y cubanismo literario*, de 1932, sigue en la obra de Fernando Ortiz, sobre todo en su importante conferencia de 1939 «Los negros y la cubanidad», continúa en *La expresión americana*, de José Lezama Lima, publicada en 1957, sigue en *Tientos y diferencias*, de Alejo Carpentier, que es de 1962, y cierra un ciclo en *Calibán*, de Roberto Fernández Retamar, que es de 1971, apenas cuatro años posterior a *De donde son los cantantes*, pero realmente anterior en términos de la evolución literaria e ideológica latinoamericana. Seguirán otras propuestas, inclusive las de Gustavo Pérez Firmat en *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* (1989), y *La isla que se repite* (1989), de Antonio Benítez Rojo, que ofrecen polémicas revisiones de la tradición hechas desde el exilio[2].

Ortiz tuvo el valor de proclamar en 1939 que la «cubanidad» más arraigada era la de los negros, porque, a diferencia de los criollos blancos de cualquier origen, para aquéllos nunca hubo posibilidad de retorno a una madre patria añorada y acogedora. La patria de los negros tenía que ser Cuba. Es testimonio de su éxito como programa social y pedagógico que considerara la exclusión de lo africano de cualquier planteamiento sobre la cubanidad ni siquiera puede concebirse hoy, y que en última instancia lo propuesto por Fernández Retamar casi treinta años después no dista mucho de lo dicho por Ortiz. Todas las tendencias hacia la formulación de la cubanidad –inclusive en un libro como *La música en Cuba* (1946) de Carpentier– fueron canalizadas en Cuba por el grupo *Orígenes*, que dirigía Lezama Lima, y alcanza su expresión doctrinaria más pura en la obra de Cintio Vitier *Lo cubano en la poesía* (1958). Montada sobre un esquema providencialista hegeliano, la teoría de Vitier hace que la cubanidad sea una búsqueda de sí a través de la poesía, un reconocimiento y expresión de lo autóctono que alcanza su apoteosis en el verso del maestro Lezama. Esta es la tradición que hereda Sarduy, y que en su obra sufre la modificación más original de los últimos treinta años, culminando con su novela póstuma *Pájaros de la playa* (1993), que discutiré en este contexto luego de hacer un recorrido somero por las obras suyas anteriores que plantean el tema de lo cubano[3].

[2] *Antonio Benítez Rojo,* La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna *(Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989); Gustavo Pérez-Firmat,* The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature *(Cambridge: Cambridge University Press, 1989).*

[3] *Aunque pretendo ampliar y mejorar lo dicho, las bases de mucho de lo que propongo aquí, así como un desarrollo más cabal de algunos temas, se encuentra en mi* La ruta de Severo Sarduy *(Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1986).*

Aunque para 1967, cuando publica *De donde son los cantantes,* Sarduy hace ya siete años que vive exilado en París, este texto suyo aprovecha como ningún otro, muy en particular aquellos escritos en Cuba misma, la ruptura histórica, política y cultural que constituyó la Revolución para someter el discurso de lo cubano –y por extensión de lo latinoamericano– a un análisis disolvente que marca un hito en la literatura de la identidad en América Latina[4]. *De donde son los cantantes* es como un vasto tapiz que representa el mito de lo nacional, pero visto desde atrás, desde sus costuras, desde sus mecanismos de construcción, aun o sobre todo de aquellos de los cuales estamos menos conscientes. En esto asistió no poco a Sarduy haber estado inmerso en el movimiento estructuralista y postestructuralista, y conocer como ningún otro latinoamericano las teorías de Lacan y otros *maîtres à penser* del momento. En la novela se pone de manifiesto todo aquello que era necesario velar para preservar la coherencia de planteamientos anteriores de la cultura cubana y latinoamericana. En términos psicoanalíticos, que sólo utilizo por su accesibilidad, el texto de Sarduy ilumina una especie de denso y oscuro subconsciente cultural, liberando lo que permanecía reprimido, dramatizando, como en una psicomaquia, su juego de figuras y fantasmas. Por ejemplo, la pluralidad y fluidez de los roles sexuales que el lenguaje escamotea con sus géneros gramaticales se hacen manifiestas en la elaboración de los personajes, que son travestís de entrada, sin que sepamos cuál fue su sexo «de origen.» Lo sexual de aquí en adelante siempre será simulación en Sarduy. En *De donde son los cantantes* toda la cultura, desde el idioma mismo en adelante, aparece movida por una serie de perversiones generadas por el deseo, el ansia de poder y el sadismo, pero a la vez constituida por el afán de encubrirlas, de disimularlas, de traducirlas. Porque la liberación de lo reprimido no conduce tampoco a su celebración –no se trata de una literatura *gay* en el sentido partidista o enrolado que el término tiene hoy–. No hay panacea o narcisismo de ese tipo en la novela de Sarduy, como tampoco hay folklore. Se dramatizan componentes disimulados en la constitución de lo cubano, pero éstos aparecen, a su vez, como productos de pulsiones no menos perversas. Si quisiéramos darle nombre, se trata del elemento Bataille de la obra de Sarduy. Toda cultura es un entrelazamiento de códigos elaborados para canalizar esas fuerzas y hacer posible lo social y su representación —siempre dinámica, mutable, en vías de tergiversación— ambos susceptibles siempre ade un análisis develador de sus mecanismos y estructuras de construcción.

De donde son los cantantes puede leerse, por lo tanto, como una crítica del proyecto origenista, a pesar de que Sarduy se declarará más tarde

[4] *Remito a mi edición crítica de* De donde son los cantantes *(Madrid: Cátedra, 1993).*

discípulo, y hasta «heredero,» de Lezama Lima[5]. Típico de su momento, el grupo Orígenes pensaba la cultura estrictamente en términos de la alta cultura, sobre todo de la poesía, su expresión más pura (esto es más cierto entre los acólitos de Lezama Lima, como Vitier, que en el maestro mismo, donde la cultura existe como un todo sin fisuras, fronteras o jerarquías). En *De donde son los cantantes* la cultura no es la alta, pero tampoco es la popular, en el sentido folklórico de la tradición ensayística de la identidad. Sarduy aísla ese segmento de la cultura nacional que pudiéramos designar populachero, donde la clase media baja y la baja alta se confunden. En esa confusión nada es genuino, estable, o puro, todo está en proceso de transformación, contaminación, y hasta degradación. Todo es asimilable, en especial los productos de los *mass media* que modifican la cultura nacional, sustrayéndole el aura de lo autóctono. Es el ámbito propio del *kitsch,* de lo abyecto, de lo rechazado por la cultura oficial, inclusive la política. Por eso *De donde son los cantantes* toma su título de un son del Trío Matamoros, no de un verso de Martí, pongamos por caso, o de Lezama Lima. Por su dinámica, esta cultura populachera es crítica, paródica, desfachatada; es esencialmente urbana, pero de los bordes de lo urbano. En ella pululan travestís, prostitutas, expertos en tatuajes, drogadictos, expendedores de drogas, y otros trasnochados que van a constituir de aquí en adelante los habitantes de la ficción sarduyana. Es algo así como el ámbito de lo soez de que ha hablado el gran escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez.

Pero la crítica más despiadada en *De donde son los cantantes* es contra el providencialismo neohegeliano, pero en el fondo católico, de los origenistas, sobre todo de Vitier en *Lo cubano en la poesía.* Toda la historia de Cuba, vista a través de los subproductos de las culturas hispánica, africana y china va como amontonándose en la novela de Sarduy, hasta desembocar en una rumbosa procesión paródica en que los personajes llevan en andas hacia La Habana, partiendo de la provincia de Oriente, una imagen de Cristo (también de Castro) que va pudriéndose en el camino. En la capital, sepultada por la nieve, los balacean desde helicópteros. La conclusión es una alegoría de la cultura nacional como encubridora de una violencia irreductible que a la larga siempre hace irrupción a través de todos los aisladores. El blanco de la irreal nieve que cubre La Habana, y que representa la muerte en ciertas doctrinas afrocubanas, también sugiere un final que no es apoteosis del significado, sino de su ausencia. *De donde son los cantantes* es una teleología sin fin que no alcanza a convertirse en teodicea. El «donde», con y sin acento, pregunta

[5] *Severo Sarduy, «Un heredero,» en el dossier de ensayos incluido en* Paradiso, *edición crítica, Cintio Vitier coordinador. (Madrid: UNESCO-Colección Archivos, 1988), págs. 590-95.*

o respuesta, de donde son los cantantes es ese lugar móvil, mutante, representado por el texto.

Todos estos elementos de su concepto de lo cubano, presentes desde *De donde son los cantantes,* perduran en Sarduy, con algunas modificaciones significativas. *Cobra* (1970) es la novela más difícil de Sarduy, y la que menos parece responder a la dialéctica de la identidad nacional. No hay duda de que esta obra refleja la fascinación del grupo *Tel Quel* con la China de Mao. Pero en Cuba también hay chinos, elemento étnico soslayado de la cultura oficial cubana que ya Sarduy había destacado en *De donde son los cantantes.* Pero la pesquisa de *Cobra* sobre el lenguaje y la significación tiene además una dimensión histórica y anagramática que remite a Cuba y al tema de la identidad. Para empezar, a medida que los personajes atraviesan la India nos percatamos por una serie de alusiones que recorren a la inversa, por así decir, el error de Colón, que creyó haber llegado a las Indias. «Las Indias Galantes,» nombre del bar donde recalan algunos de ellos, nos recuerda que el origen de la historia latinoamericana –quiero decir, de su discurso– es el error, que el lenguaje en que se plasma esa cultura parte de ese error, de la falsedad de los nombres empleados para nombrar el Nuevo Mundo. Los personajes tratan de controlar esta errancia del lenguaje mediante la inscripción somática, el tatuaje, cifra última de un signo que siempre hace por desprenderse del referente. El tatuaje también evoca el dolor de la inscripción, de la imposición de la letra y del sentido. *Cobra* apenas encubre esos mecanismos de autoconstitución de la cultura que parten de la diferencia, representada como la herida inevitable de la escritura dérmica. Lo aproximativo del lenguaje se revela también en el emblema clave de la novela, que es su propio título. La cobra es un símbolo fálico, por supuesto, construcción, erección de la sexualidad, signo de su materialidad falsa, desmontable, serpiente en el origen de tantas teogonías. La presencia en *Cobra* de una figura paródica de Lacan, el Dr. Ktazob, experto en cirugía sexual, sugiere que en la novela se explora el «imaginario» cubano, sobre todo la construcción del machismo[6]. Pero «cobra» también puede aludir al cobre de la Virgen de la Caridad del Cobre, virgen patrona de Cuba, y hasta pudiera ser una versión viciada del nombre de la isla. Por último, hay que recordar que los personajes regresan a la China desde el exilio, y que al llegar a la frontera, al final de la novela, vuelven a encontrar la nieve. En *Cobra* se ensaya otra ruta hacia el mismo elusivo blanco que en *De donde son los cantantes.*

[6] *Ver sobre el tema de la castración el brillante ensayo de René Prieto, «The Ambiviolent Fiction of Severo Sarduy,»* Symposium *(Washington, D.C.), Primavera de 1985, págs. 49-60.*

Pero la novela de Sarduy que más se concentra en el tema de lo cubano desde *De donde son los cantantes* es *Maitreya* (1978). *Maitreya* es una alegoría geográfica en que los personajes, en busca del nuevo Buda, se desplazan desde el Tibet hasta Cuba misma, pasando por Colombo. De Cuba pasan (desde luego) a Miami y a Nueva York, para terminar en Irán, en vísperas de la revolución fundamentalista islámica. *Maitreya* es, además, la biografía de Luis Leng, personaje menor de *Paradiso* (es un cocinero), la monumental novela de Lezama. Hay un fuerte elemento afrocubano en *Maitreya*; la santería parece haberse convertido en «lo cubano.» El sentido de la alegoría es apropiadamente amplio: de un Tibet asolado por los chinos de la República Popular, que esgrimen una ideología occidental, llegamos a un Oriente Medio estremecido por un movimiento que aspira a borrar las huellas de Occidente y regresar a su religión y costumbres tradicionales. Como en otras novelas de Sarduy, los personajes se desplazan por el mismo ámbito donde las culturas nacionales están en un proceso de transformación global, en que éstas son recicladas por las prácticas culturales que emanan del mundo desarrollado. El de *Maitreya* es, a nivel planetario, el mundo de la contaminación que ya vimos a escala cubana en *De donde son los cantantes,* región en que los residuos de las culturas y religiones tradicionales flotan desasidos de un centro de significación. El budismo y la santería se barajan con lo islámico. En *Maitreya* se plasma uno de los grandes temas de Sarduy: la bancarrota de las promesas de la Ilustración, entre ellas el concepto moderno de la nación, y la nostalgia por culturas tradicionales sólo rescatables en sus fragmentos degradados, incapaces ya de ser vehículos de lo sagrado.

Antes de pasar a las últimas novelas de Sarduy, recapitulemos qué cambio de paradigma se lleva a cabo en su obra, y qué nuevo modo anuncia o anticipa. No es necesario buscar cortes cronológicos decisivos y categóricos. Ya vimos cómo *De donde son los cantantes* es casi estrictamente contemporánea de *Calibán.* La obra de Sarduy coincide en sus inicios con el *boom*, pero desde el principio toma distancia de éste. La ensayística y la narrativa de la identidad se basaban en un modelo que podemos llamar filológico. El amor a la lengua, para ceñirnos a la etimología, conducía a buscar su origen y centro de significación, lo esencial de su modo de ser. Esa esencia, esa identidad, equivalencia u homología con los otros productos culturales, se manifestaba a través de dos modos principales de representación: grupos que 1) retienen más o menos intactos, inmunes a la historia, sus culturas tradicionales; 2) que están además organizados en familias de estructura patriarcal[7]. Los gru-

[7] *Ver Doris Sommer,* Foundational Fictions: The National romances of Latin America *(Berkeley: University of California Press, 1991), donde se propone que existe una rela-*

pos podían ser campesinos de origen ibérico, negros o indios. La mulatización era posible, pero ésta se daba como por suma de rasgos y elementos más que por amalgama dinámica de éstos. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad,* y luego Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz,* representan la esencia de la mexicanidad mediante el «romance familiar» de la Malinche y Cortés. García Márquez centra la historia de Macondo en el frondoso árbol genealógico de los Buendía, con sus nombres repetidos y rasgos físicos y morales reiterados[8]. *Paradiso* es la historia de los Cemí, y del vacío que deja la muerte del Coronel. Y así sucesivamente.

En la narrativa de Sarduy no hay casi nunca grupos familiares en el sentido convencional, por lo tanto se ha abolido el núcleo que compone y conserva la nación y sus símbolos. El conjunto de personajes se constituye de manera más bien fortuita, y estos se relacionan o reproducen de forma teogónica, nunca de la manera biológica convencional. En Sarduy hay matronas, pero no madres; proxenetas, pero apenas padres. Auxilio y Socorro, por ejemplo, son una pareja de gemelos dioscúricos yorubas –son *ibeyes*– pero también los une el pleonasmo de sus nombres, que quieren decir casi lo mismo. Tampoco aparecen muchos nombres y apellidos comunes. Generalmente los nombres son sobrenombres (o *nommes de guerre*) que destacan, humorísticamente, características físicas o morales: así, pongamos por caso, La Tremenda, Cobra, Pup, El Dulce, La Cadillac, La Senecta, El Japonesón. En cuanto al lenguaje pasamos de la filología a la lingüística, de las palabras cargadas de su sentido etimológico a las palabras que se relacionan en el presente para formar una efímera *langue,* la jerga del momento, del ahora mutable, que se descarga de su lastre tradicional. La lengua en Sarduy es un sistema dinámico de relaciones que sirve tanto para olvidar como para recordar, nunca depósito de significados dados o inertes. Evidentemente la fluidez de los roles sexuales, su dependencia en la simulación antes que en la anatomía (que se elude, o mejor, se elide, cuando se erige en obstáculo) es otro de los cambios fundamentales con relación al paradigma anterior, que reproducía (valga la palabra), como ya se ha dicho, el núcleo familiar patriarcal. El escenario en que actúan estos grupos *ad hoc* no es ya un paisaje típico, ni siquiera distinto, sino ciudades de la periferia de Occidente, o barrios marginales de ciudades occidentales, que parecen una gran ciudad, o tal vez mejor, una enorme ciudadela, mezcolanza de cul-

ción entre los proyectos nacionales y la estructura familiar en la novela hispanoamericana del siglo XIX. Estas alegorías genealógico-patrióticas continúan y se complican en las novelas criollistas y las del boom.

[8] *Patricia Tobin ha estudiado la genealogía como recurso estructurador en la novela, inclusive* Cien años de soledad, *en* Time and the Novel: The Genealogical Imperative *(Princeton: Princeton University Press, 1978).*

turas en tránsito y transición, donde puede haber (y hay) una fonda en Manhattan que se llama «Asia de Cuba».

En *Colibrí* (1984), la novela siguiente, Sarduy escribe una versión invertida –pervertida– de la novela de la selva latinoamericana. Es un texto que expande al ámbito continental la ruptura del pacto mimético que hemos observado en su obra precedente, pero que a la vez, por su temática señala la dispersión del grupo Tel Quel, y la búsqueda por parte de Sarduy de un engaste típicamente hispanoamericano para sus novelas. Es también obra fundamental desde una perspectiva estrictamente biográfica por una razón: que en *Colibrí* el efebo, el joven, va a convertirse en la figura de autoridad, va a acceder a la adultez y al poder al desaparecer la Señora. El final es ambiguo: Colibrí va a tomar posesión de la Casona, pero ésta ya no es más un emporio *gay* y centro de amañados combates de lucha libre. Ahora es un manicomio. Fue la única vez que en Sarduy el joven asume el poder y la identidad completa que le brindaría la madurez y el poder.

Cocuyo (1989), la última novela que Sarduy escribió antes de saberse enfermo de sida, constituye una regresión en todos los sentidos, que lo hace volver explícitamente al tema de lo cubano al tomar un sesgo decididamente personal y reminiscente. *Cocuyo* es una suerte de autobiografía, pero de forma muy oblicua, como es usual en Sarduy (aludo al concepto lezamiano de la vivencia oblicua). En la novela se pasa del contexto cultural a la vida individual, del todo al fragmento desde el cual observar ese todo. La historia y cultura cubanas están alegorizadas en la vida del joven, versión de la del propio escritor, lo cual es evidente si cotejamos la novela con ensayos de Sarduy como *La simulación* (1982) y *El Cristo de la rue Jacob* (1987) –y más claro aún–, desde luego, para los que lo conocimos bien. El cambio de dirección no es hacia un yo centrado y lastrado por la historia, sino hacia un yo fracturado, roto por ésta. Es un yo testigo, no actor, mirón de su propia existencia, caja de resonancia de las acciones de los mayores.

Cocuyo narra la vida de un niño que, para vengarse de las burlas de su familia provocadas por su vocación de escritor, intenta asesinarlos con un matarratas, lo rescata una señora que dirige lo que parece ser un hospicio para huérfanos, trabaja en un bufete de abogados venales y perversos, se enamora de una joven, pero pronto se da cuenta de que la Bondadosa, como se llama irónicamente su protectora, es cómplice de dos turbios personajes que convierten a las pupilas en prostitutas. Al final, han entregado a Ada, la enamorada de Cocuyo, a ese destino. Traicionado, Cocuyo se propone envenenarlos a todos.

Volvamos a relatar la novela, pero en otro registro. Sarduy, acogido por los miembros más destacados del grupo Tel Quel al quedarse exilado y a la deriva en París huyendo del escarnio del *establishment* cultural revolu-

cionario que institucionalizó el machismo en Cuba, se desencanta de sus protectores cuando descubre en algunos falsedad política, intelectual y moral. Se siente traicionado por la volubilidad e inconstancia de sus mentores, por su vacuidad. Algunos, los más allegados, entablan relaciones con otros que amenazan la precaria estabilidad de Sarduy en un mundo que no es el suyo. El título de la novela pudiera leerse como un juego de palabras franco-español: «*cocu*-yo», «cornudo yo». Pero, relatémosla una vez más, aún en otro registro. Cocuyo, coleóptero cubano, es la fábula de la metamorfosis del joven explotado y traicionado por sus allegados; quiero decir, es una versión de *La metamorfosis* de Kafka, el relato esencial del resentimiento como proceso de constitución del yo. Una versión más: Cocuyo, que parte de una provincia cubana donde se vive en el siglo XIX, padece una juventud cubana –la tipicidad del entorno–, desde los tinajones camagüeyanos (Sarduy era de Camagüey), hasta la jerga de los adultos, chupatintas y medicastros, alegoriza la niñez del personaje. La cultura cubana, la cultura latinoamericana, aparece como un proceso mediante el cual el individuo es aterrorizado y vendido por sus mayores; es una historia de traiciones, desde el plano familiar al nacional y al continental. El yo se hace y se deshace en relación –y en reacción– al miedo y al asco. Última versión: Cocuyo, en su paso por el bufete de abogados, duerme entre legajos, vive en el Archivo. La letra representa la ley, es la ley, la voz del padre hecha inscripción, pero marca no sólo hiriente sino siempre peligrosa, delatora, hecha para la traición y la opresión[9].

Claro, el nombre del protagonista sugiere que *Cocuyo* es también un «retrato del artista adolescente». El cocuyo es una luciérnaga, proyecta luz desde su interior. No es necesario invocar el título del célebre libro de M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, para darnos cuenta de que Cocuyo es un poeta en ciernes. Es más, la burla que lo lleva a intentar el asesinato de su familia va contra su estilo de narrar: al relatar a los presentes los estragos de un ciclón que observa desde una ventana, muy en particular la decapitación de un negro por una plancha de zinc en vuelo, todos se mofan de sus manierismos y retórica. El terror de castración y las burlas de que es objeto convierten a Cocuyo en mirón y onanista –en dos ocasiones lo acusan de «pajero», vulgarismo cubano para esto último–. El miedo, el narcisismo, el resentimiento, son los componentes de la identidad de este artista cubano para quien las fábulas de la nación son una pesadilla. Lo nacional en *Cocuyo* aparece, entonces, como un proceso de reducción del individuo, de su sometimiento a la ley de la que surge y parece no poder escapar.

[9] *He estudiado la relación entre el derecho y los orígenes de la ficción novelesca en mi* Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative *(Cambridge: Cambridge University Press, 1990).*

Uno de los personajes más siniestros de *Cocuyo* es Caimán, y éste iba a ser el título de la próxima novela de Sarduy. Pero la enfermedad interviene y, aunque Caimán figura prominentemente en la novela póstuma que se publica, *Pájaros de la playa* (1993), el sesgo de ésta cambia inevitablemente. La novela se convierte en un balance y despedida en que los temas de la identidad y lo nacional se hacen necesariamente más dramáticos. Especie de *Montaña mágica, Pájaros de la playa* es el relato de un sanatorio para enfermos de sida (ahora los llaman «sidatorios») situado en una isla, a todas luces una de las Canarias, también poblada de naturistas, nudistas, y otros dedicados a cultivar su salud física mediante el ejercicio. La isla, con sus palmeras, es un reflejo o versión de Cuba, como lo había sido antes Colombo en *Maitreya.*

Texto marcadamente simétrico, en *Pájaros de la playa* se entrelazan dos historias. Una es la de Siempreviva, vieja celestinesca y fáustica, no afectada por el mal, sino por la vejez, que quiere recuperar su juventud[10]. La asisten dos médicos: Caballo, de quien se enamora la senecta y a quien logra seducir, y Caimán, yerbero cubano que la trata con infusiones y mejunjes confeccionados con plantas de las que dice extraer la energía del planeta[11]. Mientras los enfermos envejecen vertiginosamente, Siempreviva rejuvenece. La otra historia es la del Cosmógrafo, figura autobiográfica, que es un joven contaminado de sida que se ha hecho experto en la enfermedad y trata de encontrar su etiología y posible cura en elucubraciones sobre los orígenes del cosmos que corresponden a las de Sarduy en su ensayo *Nueva inestabilidad* (1987). Reaparecen Auxilio y Socorro (personajes de *De donde son los cantantes),* y hay como una recapitulación totémica, o tal vez heráldica de todos los protagonistas sarduyanos: Cobra, Caimán, Colibrí, Cocuyo. Los personajes, con sus nombres emblemáticos, se desplazan por varios niveles, uno astronómico, en que sus actos son como los de las constelaciones que algunos representan.

El título de la novela puede que provenga de un cubanismo. «Pájaro» es uno de los términos despectivos para referirse a homosexual en Cuba, y existe la categoría del «maricón playero,» es decir, aquel que se dedica al «flete» *(draguer, cruising)* en las playas. Reynaldo Arenas, en *Antes que anochezca,* da amplio testimonio de este aspecto de la vida cubana.

[10] *Me he ocupado de la «prole de Celestina,» inclusive en la ficción hispanoamericana contemporánea, en mi* Celestina's Brood Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature *(Durham, N.C.: Duke University Press, 1993).*

[11] *«Caballo» es, por cierto, el sobrenombre de Fidel Castro entre cubanos, entre otros motivos porque el caballo es el número uno en la charada china. Pero hay en este personaje, «El hombre que parecía un caballo,» una alusión al cuento de ese título de Rafael Arévalo Martínez, escritor guatemalteco cuyo texto fue uno de los más célebres en América Latina en los años treinta y cuarenta. El cuento es, aunque de manera elegante y oblicua, de temática homosexual.*

El título refleja un apenas velado resentimiento que es todavía eco del de *Cocuyo.* El ser se autodefine en esa obra dentro de un perímetro cerrado de vejaciones, amenazas y rechazos, al que se suma ahora la paulatina e irreversible disminución física causada por el mal. Pero «pájaros de la playa» alude además a la liminalidad de los personajes y del mundo en que viven. La playa es la franja entre el mar y la tierra, entre la isla y el agua que la circunda; los pájaros median entre la tierra y el aire. Son como reptiles con plumas. En la isla, como ya dije, viven enfermos y adeptos a la cultura física que gozan de una salud casi excesiva. Todo el texto se arma como una combinatoria de oposiciones binarias reminiscentes de la estructura del mito según lo concibe Lévi-Strauss. La interpretación que el Cosmógrafo le da al sida es como la contrapartida de las curas que confecciona el yerbero. El Cosmógrafo interpreta la enfermedad en términos de la teoría del Big Bang: la enfermedad es heraldo de una pérdida general de energía cósmica por agotamiento de la explosión inicial. El Cosmógrafo asegura haber visto el chispazo de esa explosión del origen, y ahora cree percibir el comienzo del final, de ahí su conocimiento arcano de los estragos de la enfermedad, y su actitud escéptica y de total desilusión.

Un personaje complementario, el Arquitecto, se hace construir una casa subterránea, pronto anegada por el mar. Él busca la energía de una supernova en el rumor de la tierra, en las profundidades geológicas de la isla. Pero el Arquitecto fracasa y perece en su pesquisa ctónica, como cancelando la posibilidad de encontrar la identidad, la esencia de la isla, en lo profundo de su atadura con la tierra. El Arquitecto, el Architexto, es para mí una figura de Alejo Carpentier, cuya primera vocación, como la de su padre, fue la arquitectura, y a quien Sarduy siempre vio como representante de un telurismo típico de las indagaciones de la identidad que se transforma a partir de 1967 en *De donde son los cantantes.* (Nunca compartí esa opinión con mi querido amigo). Pero, en términos menos específicos, es precisamente esa tradición de pesquisa de lo nacional que el Arquitecto representa; aún tal vez aludiendo al grupo *Orígenes,* entre cuyos asociados se encontraba el arquitecto Mario Romañach, que construyó en 1957 una casa para la familia Álvarez en la que utilizó elementos de la arquitectura tradicional cubana, incorporando además materiales y colores propios de la isla, y orientándola de manera que aprovechara sus refrescantes brisas y sombras.

El Cosmógrafo va perdiendo paulatinamente la coherencia a medida que avanza la novela, y su diario al final llega a convertirse en una serie inconexa de apotegmas y por último de poesías. La novela cierra con un breve poema de la poetisa soviética exilada, lesbiana y demente Marina Tsvietáieva, que Sarduy había traducido y editado con Elizabeth Burgos,

y que es como un reflejo suyo en espejo cóncavo[12]. Buscándose afanosamente en las ansias de la enfermedad y muerte, Sarduy cede su voz a ese otro asediado que fue la Tsvietáieva. El gesto de cerrar con un fragmento de esa otra exilada y alienada que fue la rusa, sugiere un último esfuerzo por trascender un ente que ahora se define por un cansancio cósmico con el que se funde al morir. Es también un gesto final de travestismo y como el rechazo de un final estéticamente satisfactorio.

La última versión sarduyana de la identidad nacional es la del exilio, ex-ilio, fuera de la isla, pero vista en términos cósmicos. Somos fragmentos de un todo que fue antes de la explosión que dio origen al universo, y nos movemos separándonos progresivamente unos de otros y de la fuente de energía. Somos no sólo de la isla, sino islas. Lo que queda de lo cubano en *Pájaros de la playa* son fragmentos, como la ciencia yerbera de Caimán. Las narrativas de las naciones, parece sugerir *Pájaros de la playa* en este fin de siglo, quedarán como fábulas mitológicas desprovistas de capacidad para conferir identidad o remitir a lo sagrado. Esto no quita que Sarduy haya seguido hasta el final aferrado a retazos y recuerdos de la cultura cubana, aunque nunca a sus fábulas centrales ni mucho menos a las historias oficiales de las que se vio sistemáticamente excluido, como el *Diccionario de la literatura cubana,* editado por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba (dos volúmenes: 1980, 1984). La nación convertida en Estado excluyó a Sarduy de su archivo.

Los vestigios de lo cubano más importantes en el último Sarduy son los poéticos. La última poesía suya son sobre todo décimas, la estrofa más rancia y rigurosamente cubana. En ellas practicaba el choteo con los temas más solemnes, como la muerte, y se regodeaba en la mención de dulces, bebidas y frutas cubanas. Pero las narrativas de la nación son doctrinas muertas, aptas para figurar en ese catálogo de doctrinas cascadas, sin vigencia efectiva hoy, como son las grandes religiones y las ideologías hegemónicas, sea cual fuere o haya sido su agenda política real, pretérita o futura. Lo más irónico tal vez es que la obra de Sarduy no sólo muestra la bancarrota de las promesas de la Ilustración, sino que lo único verdaderamente universal no son tanto sus ideas como el detritus de sus productos, es decir, sus subproductos, entre ellos la diseminación de la enfermedad. El mundo es el rastro de Occidente, tanto en sentido de huella como de vertedero de la chatarra del progreso, de su basura cósmica.

Pero quedan –por lo menos– dos sugerencias más de lectura de *Pájaros de la playa.* Una es que la visión cosmológica de ese Caribe despla-

[12] *Marina Tsvietáieva,* Carta a la Amazona y otros escritos franceses, *introducción de Elizabeth Burgos, epílogos de Hélène Cixous, traducción de los poemas: Severo Sarduy (Madrid: Ediciones Hiperión, 1991).*

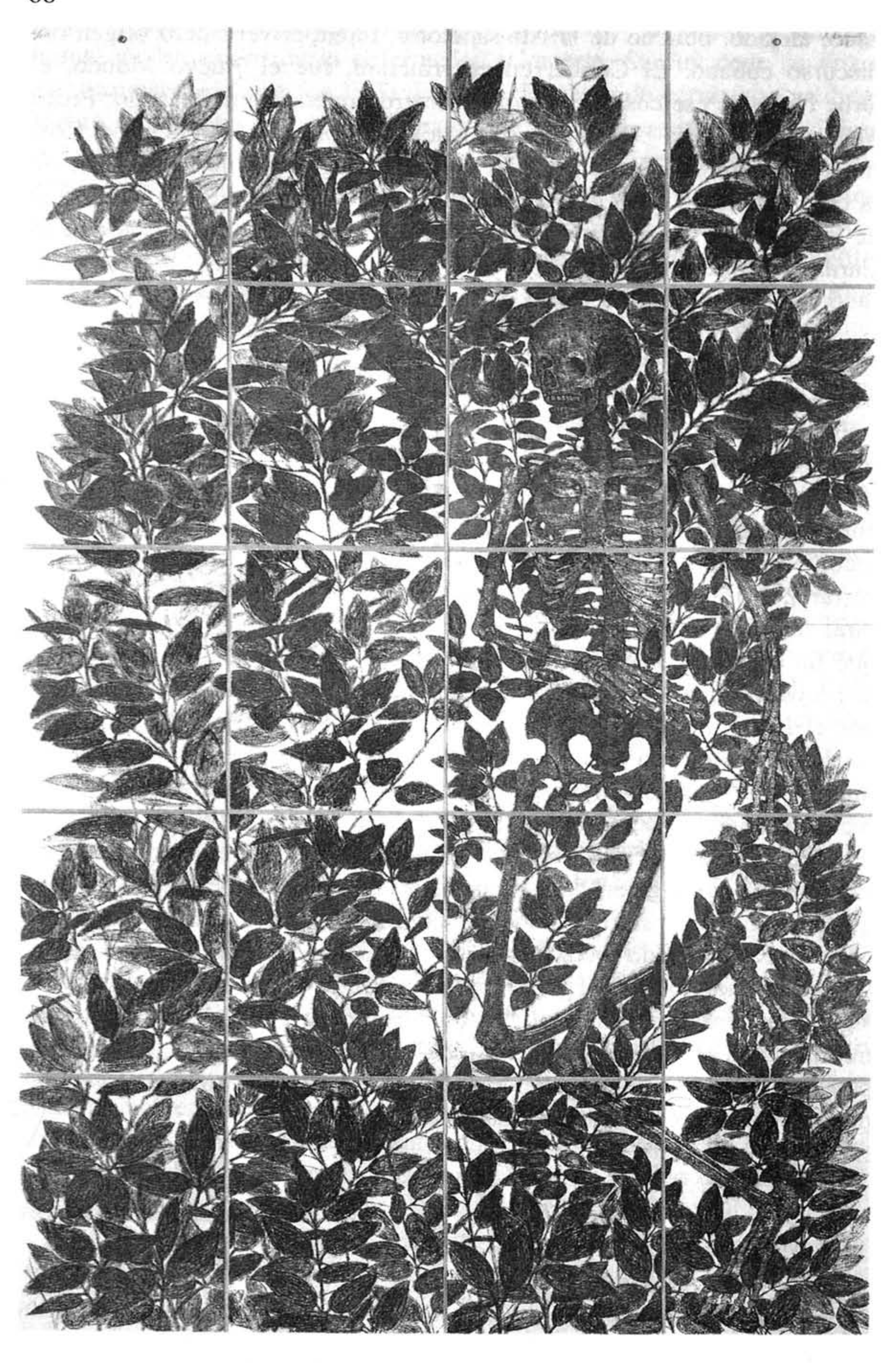
zado, alejado, oblicuo de la isla-sanatorio, repite el verdadero origen del discurso cubano. El Caribe, en el principio, fue el Nuevo Mundo, el Orbe Novo de ese cosmógrafo que primero pretendió interpretarlo: Pedro Mártir de Anglería[13]. Más aún, esa isla apocalíptica desde la cual el Cosmógrafo narra su deceso y el del universo, sugiere la de Patmos, desde la cual San Juan, en el *Libro de las Revelaciones* también narra el final de los tiempos. La oposición binaria global en la que siempre bascula el Caribe es la de ser Principio y Final, utopía y apocalipsis[14]. El valor (en todo sentido) de la obra tardía de Sarduy estriba en liberar esa pugna de contrarios de un origen que se cierne sobre nosotros como destino trágico, en un gesto tan grandioso como patético, recurso a lo sagrado que pueda todavía contener.

Es fortuito, en el más alto sentido, que la muerte interrumpiera la composición de *Pájaros de la playa,* confundiendo el final de la obra con el de la vida del autor, pero a la vez destacando la indisoluble diferencia entre ambas; la vida concluye, pero la novela permanece perpetuamente inconclusa, como en espera de otro autor, tal un lector, que se atreva a cerrarla, a riesgo de que otra incidencia fatal se lo impida. Son dos aperturas distintas a un mismo infinito al que es inútil poner fronteras, en el que fin o principio son marcas efímeras y conmovedoras. En *Pájaros de la playa* la única permanencia de esas marcas la produce su reiteración; por el lado externo del gesto apocalíptico inaugurado por Pedro Mártir de Anglería, retorno ansioso a un origen profundo y legitimador; por el interno a la poesía, lengua de reiteraciones rituales, litúrgicas, siempre inclinadas ante y hacia lo sagrado.

Sobre la tumba de Severo, en el cementerio de Thiais a las afueras de París, hallé que alguien había depositado una maruga de plástico. No sé quién podrá haber sido el autor de aquel regalo, pero se me ocurrió que nada más apropiado podía habérsele ofrendado a mi amigo muerto. Como los molinos de plegaria girando sobre la nieve al final de *Cobra,* signos en rotación contra el blanco unánime e infinito, aquel juguete mínimo, con el enternecedor chas chas de sus semillas, ritmo elemental, plegaria a dioses indiferentes, es como el lenguaje del final de los tiempos que Severo, con inocencia de niño, concibió.

Roberto González Echevarría

[13] *Ver mi «Pedro Mártir de Anglería y el segundo descubrimiento de América»,* La Torre *(Universidad de Puerto Rico), nueva época, año 9, no. 33 (1995), pp. 29-52.*
[14] *Hay observaciones de interés sobre este tema en el libro de Lois Parkinson Zamora,* Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction *(Cambridge: Cambridge University Press, 1989).*



Juan Soriano

CALLEJERO



El juego de los ojos. Foto: Marie-José Paz.
De izquierda a derecha, Marek Keller, Octavio Paz y Juan Soriano

Retrospectiva de Juan Soriano (Entrevista)

Desde febrero hasta mayo se puede contemplar en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, una amplia restrospectiva del pintor mexicano Juan Soriano (Guadalajara, 1920). Con ese motivo hemos mantenido con el pintor una conversación que resultó ser una restrospectiva, no tanto de su obra como de las vicisitudes de su vida. Algo así como vida y opiniones de Juan Soriano.

–*Tu primera exposición la hiciste en 1934, cuando tenías catorce años.*

–Sí, la hice en el museo de la ciudad de Guadalajara, que está instalado en un palacio precioso, colonial, yo creo que era una escuela de curas y ahí durante años hubo la tradición de dar clases de pintura. Yo conocía a los viejos de esa escuela; estaba Siqueiros, por ejemplo. Porque él, aunque no nació en Guadalajara vivió algunos años en esta ciudad. Él y otros formaban un grupo que publicaran una revista, pintaron algunas paredes y dieron mucho que hablar. Siqueiros había vivido un poco en Europa, luego volvió a Guadalajara, se casó allí y más tarde se fue a vivir a la ciudad de México. Entre los profesores de esta escuela estuvo José Guadalupe Suno, que había sido gobernador de Guadalajara. Fue muy afortunado al principio, aunque estaba en contra de la idea de Calles de hacer de México un país protestante. Y fue esta tensión la que desató la guerra cristera. Mi padre era muy cercano a Guadalupe Suno –que abrió la universidad de Guadalajara–, y tuvo buenos empleos después de la Revolución: recuerdo que fue secretario del director de la universidad. La universidad había sido abierta antes por los curas, pero luego cerrada y vuelta a abrir. Y con ello la carrera de mi padre terminó porque finalmente no fue nada más que empleado. En esa época, y para hablarte de las cosas que me marcaron, había en mi casa rodando muchos instrumentos y ropas de la liturgia de los masones: cruces, mandiles, y todas esas ropas. Yo me divertía poniéndomelas, me las ponía y me masturbaba con ellas. Y un día mi padre me cachó y me regañó diciéndome que esas cosas no se hacían, que aquello era serio y quién sabe qué. Yo no le hice ningún caso. No entendía bien qué ocurría, pero sí que había mucho espiritismo en la ciudad. Se hablaba siempre de

Changó y mi padre creía en la posibilidad de entrar en trance y revelar cosas. Yo lo vi hacer algunas de estas ceremonias, pero para mí fue una impresión espantosa. Durante todos aquellos años yo le preguntaba: dime la verdad, ¿por qué haces eso?, ¿es puro teatro, verdad? Hasta que más tarde ya no le pregunté porque estaba convencido de que era todo puro teatro. El ambiente de las ideas era muy de izquierdas; toda la sociedad tapatía dividida, el país sufría una gran pobreza, la guerra cristera no acababa. Se decía que había acabado la revolución y la revolución siguió con los cristeros. Los cristeros se hallaban muy abandonados porque el Papa estaba en contra de esta guerra: tenía la esperanza de salvar algunas propiedades todavía, y claro, no la salvaron ni protegió a los pobres curas estos de provincia que no ganaban nada, que se morían de hambre. Y claro, con esta locura mística que tienen los mexicanos, la guerra cristera fue muy sangrienta: veías colgados por todas partes, cada noche había asesinatos y, ya te digo, era una ciudad que me daba una tristeza enorme. Todo esto ocurría cuando yo comenzaba a hacer dibujos y acuarelitas, figuras con barro y otras cosas. Había muchos lugares donde se realizaba arte popular, sobre todo en Tlatepaque, y yo viví un tiempo de niño en Tlatepaque, y me metía con los que hacían los juguetes con moldes antiguos, de la Colonia, y con cosas modernas que inventaban. Aprendí a pintar con unos pinceles hechos con cola de perro. Todas esas flores típicas del arte popular mexicano, yo las pintaba facilísimamente a los seis o siete años.

–¿Tu referente era popular?

–Era muy popular, porque todas las cosas populares de México estaban muy vivas y siguen muy vivas. La gente que hace artes populares son mujeres e inventan una figura o un grupo de figuras y lo pueden hacer durante tiempo, pero cuando se les va la inspiración ya no vuelven a repetirlas. Dejan de hacerlas. Y luego hay otros que las siguen haciendo, pero ya son otros. Se les acaba la inspiración y lo dejan. Y hay muchísimos en los alrededores de Jalisco, donde hacen una cerámica refinadísima de trabajo, producto de estas mujeres, de niños y artesanos jóvenes, que se ponen a hacer también juguetes: unos perritos, unos leones y unas quimeras, que entonces los vendían todos los domingos y los niños jugábamos con ellos. En el transcurso de la semana los ibas destruyendo, cosa que te daba mucha alegría porque sabías que el domingo próximo podías comprar más. Y esto es algo que me dio a mí la idea de hacer cosas con las manos.

–Luego en el 37 vas a la ciudad de México.

–Sí, en esa fecha, pero antes quien me educó muchísimo y muy directamente fue un personaje que era un poco extraño, porque no era un hombre letrado, pero sí elegante –porque en Guadalajara se daba mucho el tipo de persona muy bien vestida, muy a la última moda inglesa, que

entonces era lo elegante–. Se llamó Jesús Rey, era hijo de un anticuario, con dos hermanas. Y su casa era como la cueva de los tesoros; allí había plata, plomo, piedras, platos, pedazos de telas, cosas de hojalata, santos de los que llegaban en la Nao de China que venía de Manila. Había mucho arte que venía de Manila, arte cristiano pero al mismo tiempo completamente chino, cosas realmente preciosas. La vida de este hombre consistía en comprar objetos y venderlos. Él hacía con papel de China cajas y pintaba en este papel hojas y otras decoraciones muy bonitas. A los jóvenes que íbamos de visita, a los que queríamos ser artistas, nos pagaba algo así como cinco centavos por una docena de papeles, y así comencé yo a ganar dinero con él. Luego le hice retablos, con la historia de San Antonio, todo imitando la imaginaría del siglo pasado. Luego vírgenes de Siena, maravillosas, copiadas lo mejor que se podía, y cuanto peor copiadas salían aún mejores. Y Chucho empezó a hacerme ver que es muy bella la materia en sí: un pedazo de manta, un trozo de *tweed*, la forma en que están cosidos unos zapatos, si era cuero corriente o fino, las telas españolas antiguas que encontrabas en el Rastro, los ídolos, que entonces nadie los tomaba en serio porque les parecía algo del demonio. Se rompían y la gente dejaba que se perdieran. Él no, él coleccionaba estos perros preciosos de la región. Excavabas y salían estos perros de cerámica de debajo de la tierra.

Así que toda la educación de quién era el Greco, quién era Velázquez, quién era Tiziano, todo lo vi en libros de Chucho Rey. El tenía muchas revistas de las cuales recortaba las páginas que le interesaban y las ponía en las mesas. Sólo nos pedía que nos laváramos las manos. Ya entonces distinguía muy bien alguna cosa de China de otra de Filipinas. Empecé a familiarizarme con las tendencias de ciertas obras, con su lenguaje. Íbamos también a ver iglesias porque él arreglaba los altares para ciertas fiestas, con esferas de vidrio, que eran francesas, y que las usaban para eso pero que luego acabaron en las pulquerías mexicanas colgadas de cualquier sitio.

–Cuando llegas, pues, al DF ya tienes una formación estética con elementos muy modernos: ese gusto por los objetos y todos esos fragmentos de telas.

–Creo que sí. Se hablaba también de ismos, de Gómez de la Serna, de Picasso, de surrealismo. Eran los años 27 y 28. Y cuando llegué a la ciudad de México y conocí a Diego Rivera y sus pleitos con Picasso, no me resultó nada nuevo. Por otro lado, las imágenes de Picasso no me parecían serias, ¿sabes? Picasso me parecía entonces un cronista que quiere juntar toda la historia del arte y usar los pedazos como le da la gana. Y a mí me molestaba eso. Porque yo decía: me gusta que todos los artistas tengan influencia unos de otros, pero ha de salir algo nuevo, algo nuevo que tenga una raíz vieja, llena de retoños diferentes, pero que salga algo,

pero no un lenguaje fraccionado. Porque al final de cuenta, toda la serie esta con referencias griegas, como minotauros, no venía a cuento, ni culturalmente ni nada. ¿Por qué tanto Minotauro? ¿Por qué todo eso? Eran pegotes de culturas. Y de pronto el arte negro. ¡Pues muy bien el arte negro! Pero a mí no me importaba que fuera ni negro ni blanco, ni griego ni no griego sino que fuera expresivo y que diera motivo a otro cariz de la personalidad. Y no daba. Y no dio. Porque si tú te pones a pensar, qué es lo que Picasso daba como profundamente de Picasso, no había nada: una cabra hecha como arte popular, pero con pedazos de cosas que te encuentras tiradas en el baratillo. A mí no me gustaba hacer nada con pedazos encontrados. Me gustaba hacer los pedazos. ¿Cómo te diré? Me gustaba todo el trabajo que significa ordenar a tus manos a hacer cosas. Me podía pasar horas tratando de copiar un resorte, dibujándolo. Claro, podía dibujarlo con escuadras, echar mano de la técnica de la perspectiva, pero yo no quería hacerlo así. Uno está rodeado siempre del mundo y eres parte del mundo. Entonces, todo eso de abstraer los pedazos del mundo, no me gustaba. También me irritaba aquello que decía Cézanne, que todo debería hacerse con triángulos. En principio se me hacía muy bonito, y yo empezaba y quería hacer, por ejemplo, esta canasta, así con triángulos y todo, y quedaba bien pero era un trabajo de geometría. Y eso ya no me interesaba. Así que comenzaba a borrarlo, y lo hacía con los temblores de la mano, con mis incertidumbres, y entonces sí. Por aquel tiempo ya hacía retratos. Veía a una niña que llegaba a mi casa, o un niño, y trataba de ver cómo los iba a dibujar. Sabía bien cómo lo hacían Picasso, Matisse, y los demás modernos. ¿Sabes quién me influyó mucho en México? Me acordé hace unos días en el Centro Sofía, este pintor que hacía obras muy oscuras de color, que pintó el Pombo.

–Solana.

–Gutiérrez Solana influyó mucho en general. Circulaban muchas monografía con cosas de él. Pues lo curioso es que influyó mucho porque su madre o su abuela era de San Luis Potosí, mexicana, ¿entiendes? Y lo sentían muy cercano por eso. A Picasso lo sentíamos muy cercano en muchas cosas porque hacía toros, caballos, por eso. Luego lo de las versiones que hizo de *Las Meninas*... son pedazos de cosas. Uno no sabe nunca cuál es el propósito plástico. Es como estos muchachos y muchachas que te dicen voy a cantar como Monserrat Caballé y cantan igual; muy mal, pero tienen todos los tics del modelo, o cuando José Luis Cuevas te dice, te voy a dar una conferencia como la da Octavio Paz, y te mueres de la risa, porque agarras todos esos momentos. Pero esos cuadros de Picasso son una cultura de las formas completamente rebajadas a un nivel muy pedestre, para mí al menos.

–Y los pintores mexicanos que comenzaste a ver, los Rivera, Orozco, Siqueiros, ¿qué te parecían?

–Desastrosos. Y Frida Kahlo era nula, porque los de allí la conocimos primero vestida de hombre, luego se fue cambiando hasta que se vistió de su abuela. Su abuela paterna era alemana y la materna de Oaxaca, así que acabó vestida de oaxaqueña. Y si tú decías que no habías ido a Oaxaca te mataban, era como no haber ido a Grecia, o a Roma o estar en Madrid y no visitar el museo del Prado; era parte de la consagración de tu vocación de pintor. A mí me parecía francamente ridículo ver a Diego Rivera vestido de obrero –porque se vestía de obrero– en Bellas Artes, en los estrenos, con varias mujeres de todos los colores, gringas, mexicanas, de todas partes, la mayoría muy feas, vestidas de tehuanas todas. Era muy impresionante. Dolores del Río, que ya vivía en Mexico, se moría de la risa: «¡Ya lo viste cómo iba hoy! ¡Viste a Fulana»! Y nos reíamos todos. Dolores vestía de manera natural, con trajes de la época. Era un falso México, inventado: un tipo de indio sacado de los que pintó, este francés que estuvo antes de que Diego Rivera volviera de Europa, Charlot, que estuvo haciendo murales con Roberto Montenegro y otros e inventó una manera de hacer a los indios como de un solo golpe, como estos que pintó Diego Rivera, que hizo muchos, muy redonditos: no tienen edad y no sabes si son niños o ya maduros, todos de blanco, con un pelito así como el que traigo yo ahora.

Y luego la idea que daban de España me irritaba muchísimo. Porque no fue así la conquista. Cortés era inteligentísimo, escribió maravillosas cartas, había estudiado y podía mandar de verdad. ¡Y luego fue un hombre tan terriblemente desdichado! No puedes cambiar la historia de una manera tan banal, convertir a los indios en niños retrasados, de los que se abusaban porque eran unos idiotas. Y no era verdad. Además, los indios se quedaron la mayoría en sus puestos. Porque México no era un país, eran unos pueblos dominados por los aztecas, y los aztecas sabían muy bien que ellos no eran los propietarios de ese imperio. Todo lo borraron y trataron de hacer una historia muy estúpida, banal.

–¿Y con esas ideas tuyas, ¿cuáles eran tus relaciones con el grupo de Contemporáneos y con los más jóvenes?

–Yo conocí a Paz cuando él regresaba de la Guerra de España, y con él conocí a muchos refugiados; pero ya había conocido a otros que habían llegado un poco antes: conocí a León Felipe que vivió varios años en México, antes y después. Traté también mucho a Manuel Altolaguirre y a Emilio Prados. Prados llegaba a mi casa y se ponía a hablar. No hablaba conmigo realmente sino con él mismo, tenía fuertes controversias con él mismo. Cada vez iba bajando más la voz y yo le preguntaba, ¿qué dices? y no oía nada; pero me acercaba y entonces oía que decía, «porque Federico por aquí, Federico por allá». ¡Siempre Federico! Y también a Moreno Villa que era un hombre extraordinario, escribió páginas muy inspiradas sobre el arte mexicano que tú has de conocer, el estilo

tequiqui, y sobre otros aspectos del arte. Escribió un artículo que me sorprendió, porque viniendo yo de Roma hice una exposición y me criticaron mucho porque había un desnudo de hombre. Me insultaron en los periódicos pero él me defendió. Moreno Villa escribió un artículo precioso. Siempre fue amable conmigo y cariñoso y amigo, pero yo no creía que él se tomara tan en serio las cosas. Yo pensé que hasta se iba a divertir con esas críticas, pero no. Él estaba siempre muy despierto para no dejar que se malinterpretaran ciertos asuntos. Era una persona extraordinaria. Hay muchos escritos de él que se han recuperado y reeditado, que son magníficos. También conocí en México a María Zambrano. Ella iba a Morelia a dar clases en el mismo lugar que había fundado Tata Vasco, pero fue desdichada allí y se marchó de México. Y la volví a encontrar, años más tarde, viviendo en Roma, pero para entonces ella ya había vivido en Argentina, en Cuba, en París y finalmente en Roma, como te digo; después se marchó a La Pièce, que es un lugar de Francia pero cerca de Italia. Y lo pasé muy bien con ella porque le gustaba discutir y pelear, y se peleaba conmigo. Ella se reía mucho de los italianos, pero era amiga de algunos. La mayoría la trató muy bien. La respetaron mucho, pero ella no tenía ganas de Corte. Recibía a gente que venía de América latina y de Francia, pero la corte italiana, al ratito le cansó. Además, la corte italiana estaba toda entregada a la lectura de Castaneda (era en los años sesenta).

–Volvamos un poco a ti, ¿qué has hecho hasta entonces?

–Es que el tiempo se va rapidísimamente. Fíjate, la primera vez que yo vine a España fue en el año cincuenta y uno, y luego me quedé en Roma dos años, y luego volví a México y di clases en una escuela de cerámica, de la cual me echaron, naturalmente, por inmoral, porque los hacía leer a Octavio Paz y a Juan Rulfo, que entonces eran la inmoralidad misma. Y me echaron también porque la manera de enseñarles a dibujar les parecía escandalosísima. De los cincuenta a los setenta, yo no me di cuenta de que pasaba el tiempo. En esta época viví en Roma muchas veces, hasta que ya me quedé en París. Pero nada de esto fue planeado, salió así. No me dije: voy a hacer una carrera de pintor, me voy a Europa porque me conviene más. Yo tenía todas las puertas abiertas en Estados Unidos y en México, porque la gente era muy generosa conmigo, a pesar de que yo en el principio era muy rebelde, muy borracho, muy ignorante, y era un problema para mis amigos. Pero Paz, Villaurrutia, Carlos Pellicer, después Cernuda, Ramón Gaya, María misma, todos ellos me ayudaron a abrir ciertos caminos. Porque además, a mí me humillaba mucho ser pintor; se me hacía algo muy ridículo. «El pintor más joven de México», esto me reventaba, ¿entiendes? Por eso decía Octavio que yo era un joven que se disfrazaba de viejo. Él me enseñaba libros y yo me ponía a leerlos con interés, y decía que sí, que me gustaban; pero Octavio notaba

que yo estaba muy incómodo y muy mal, hasta que acababa aventado todo en la mesa y diciendo que los libros eran una mierda y que me obligaban a decir cosas que yo no creía. ¡Armaba unas tremendas! Porque no podía mentir; mentía en el momento, pero al rato me era imposible. Y luego pasaba un poco de tiempo y tenía razón, debido a que yo estaba fuera mientras que ellos estaban de libros hasta arriba.

–En esa época pintas toda una serie de retratos, algunos masculinos pero sobre todo femeninos.

–Sí, fíjate que no pude pintar a Octavio, ni ahora tampoco he podido, algún dibujo nada más, pero no me salía. Tiene una fabulosa cabeza, y me iba a dibujarlo, pero me salía un bodrio. Quise también dibujar a Pellicer y no hubo modo porque parecía el retrato de Mussolini. No sé por qué razón, en el fondo no quería hacer esos retratos y tal vez por eso me salían caricaturas, casi un insulto. Pero los retratos femeninos los pintaba con muchas ganas. Una sola vez hice un retrato, que yo no quería hacer, de una amiga de María Asúnsulo, y salió horrible. La pobre señora estaba muerta viendo su retrato. Asúnsolo sí, porque me gustaba la idea de pintarla. Ahora bien, si ella hubiera sabido por qué, creo que se hubiera muerto.

–¿Y cuál era la causa de esa insistencia tuya?

–Me gustaba la forma de las mujeres como te pueden gustar un jarrón o una flor o algo así, porque tuve muchas hermanas y muchas tías. Para mí la mujer tenía otra connotación, de madre, de hermana, de comprensiva, porque yo me emborrachaba y tenía unas crudas horribles y ellas me cuidaban, y María era así: «Anda, Juanito, anímate, tómate una cervecita», «Pero María, ¡con todo lo que hice ayer!». «No, no te preocupes, me decía, sólo me rompiste cien vasos». Hacía cosas horribles. Pero los amigos hombres me decían que era un canalla, un vil, que me querían ahorcar, pero luego nos emborrachábamos juntos y hacíamos lo mismo, tanto ellos como yo; pero yo era el raro, porque era el jovencito, el que empieza, el que se sentía muy inseguro. Además, yo les decía cosas muy desagradables, de veras. Octavio me decía, «¡Pero cómo es posible! ¿De dónde sacas ese odio y esas palabras tan obscenas?», y yo le respondía, «Pues las invento». Él se reconciliaba muy fácilmente, pero otros me amenazaban de muerte. Y como no quería ser pintor y no tenía de qué vivir, acabé dando clases de dibujo toda la vida y vendiendo muy mal los cuadros. Y viviendo de prestado. Quería hacer teatro, pero no tenía dinero, y entonces a los amigos ricos les sacaba dinero, los metía en esos proyectos y pagaban ellos. Era muy hábil para vivir.

Todo esto fue ya en México, y lo anterior, lo de Guadalajara, fue como un sueño, pero tan intenso que sufrí muchísimo cuando dejé Guadalajara. Porque la manera de hablar, la perversidad de la vida allí... Todo era perverso en Guadalajara; comer una tortilla ya era una perversión; por-

que toda la gente mentía, todo el mundo escondía su sexualidad, aunque fuese una sexualidad de lo más convencional. A mi casa llegaban las visitas por la tarde, a ver a mi hermana mayor, que era mayor que yo diez años, y dejaban los coches lejos, y atravesaban toda la calle empedrada para que no vieran quiénes las habían acompañado. Sin embargo muchas eran lesbianas, tenían amantes, y lo mismo pasaba con mis primas y demás parientes, que se las robaban los novios, se quedaban embarazadas e iban a parar a mi casa. Y mi padre intercedía con los suyos pidiéndoles que las perdonaran, que se casaran, que él estaba dispuesto a decir que eran hijos suyos y de Amalia, pero le respondían que eso no podía ser, ¡que para qué hicieron entonces la revolución! No, no entra aquí esa puta de mi hija, decían. Horrible. Había entonces muchos suicidios y mucha cocaína. Yo tenía en aquella época de diez a catorce años. Y no sabía qué hacer: un día quería ser homosexual, otro me daba una repugnancia espantosa, otro día quería meterme con alguna muchacha, me metía y era un desastre, y todo era como por nota, pero no por un verdadero sentimiento. Ocurría algo curioso: tú llegabas a un lugar y todo el mundo se enamoraba de ti, y se apagaba la luz y ocurría de todo, pero a los dos o tres días te dabas cuenta de que llegaba otra persona y ya no eras tú sino la otra quien estaba de moda, y tú pasabas a la reserva. Todo era inexplicable. Pero la vida formal continuaba: una vida social con muchas caretas, disfrazada. Y yo era muy joven y tenía el deseo de que todo fuera limpio, y quería sentir algo de verdad. Pero la verdad es que no sentía nada: me inventaba las cosas igual que ellos. Así que llegué a México y allí hice muchos amigos, y después estuve años luchando para deshacerme de esos amigos, que eran pésimos, puros marihuanos, que leían a Lao Tse y mucha literatura de sectas. Todo estaba siempre desmoronándose.

–¿Y tu vida en Roma?

–En Roma tuve suerte porque conocí a las hijas de Croce. Croce se murió por aquel entonces, y yo comencé a leerlo, y Croce me apaciguó ¿sabes? Escribía tan bien, y era tan interesante su revista, *La Crítica*. Todos los temas sobre los que yo me preguntaba algo, él los trataba, y aunque yo no estuviera de acuerdo, eran otras luces. Y además, estaba en el extranjero, y allí podía ser yo. No era el joven pintor, no era el que había dicho no sé qué de Diego de Rivera o de cualquier otro, o había hecho alguna pequeña fechoría. Y comencé a aprender muchas cosas de mí. Estaba solo en la ciudad, conocía a poca gente. Y conocía a María Zambrano. Todos los monumentos comenzaron a hablarme más claramente gracias a María Zambrano, gracias a las Croce, que sabían mucho de Italia, estaban muy bien educadas. Una de ellas, Elena, que está encargada de la biblioteca de Croce, era especialista en cosas de España. Tradujo *La Dorotea* y escribió un ensayo sobre esa obra de Lope. Elena fue, de las

dos, mi amiga más cercana, pero se acaba de morir. Y Elena era muy amiga de la que publicaba *La boteghe oscure,* que era una gringa que había hecho *Commerce* en París durante muchos años y luego se casó con un príncipe italiano y editó, hasta que se murió, esta revista que te digo.

–¿Y en cuanto a los pintores?

–De los pintores conocí a este que le daba puñaladas a los cuadros, que es argentino. Al que juntaba los pedazos de tela y les echaba encima colores fuertes. Eran muy famosos entonces. Además conocí a Chirico, y a otros ya más jóvenes. Se veían en los cafés, y si ibas a sus estudios tenías que avisarles porque escondían todo lo que estaban haciendo, con el fin de que no les copiaran. Porque cuando se abrían las exposiciones, tenían que ser novedad. Así que como yo no ocultaba nada, algunos me copiaron a mí unas calaveras que andaba haciendo yo. Hubo varios que la hicieron: unos con puntitos, otros con rayitas o con agujeritos, y todo eso me divertía muchísimo. A mí no me tenían miedo, me decían que yo era oceánico.

–En ese período tu pintura comienza a cambiar.

–Cambió mucho después de un viaje que hice a Grecia, en los cincuenta. ¿Por qué? No lo sé. De repente me dio por pintar unos Apolos,y otras cosas que eran pura caligrafía. Me di cuenta de que cierto arte preclásico tenía la misma inspiración que algunos períodos del arte mexicano o del arte negro. En cierto sentido todos esos momentos están muy cerca de la magia. Los griegos antiguos oscilaban entre lo mágico y lo filosófico, y la religión es una religión más cerca de tus verdaderos instintos. Si te da por robar, inmediatamente hay el dios del robo, y ya no está tan mal que robes. Como que en todos los tropiezos que da el ser humano encuentras abogados. Y de una manera muy clara y precisa.

–Pero cambiaste no sólo en la temática sino también en los procedimientos ¿no crees?

–Sí, pero siempre encantado y fascinado por la posibilidad de, con un carbón o con un buril, poder hacer lo que quieras. Pintas todo de negro y una rayita, y la gente te dice: sí, es el mar. Y tú te dices ¿y cómo lo reconocerán? Eso me parecía fascinante. Por eso nunca tuve ganas de agarrar pedazos de cosas ya hechas y ponerlas, porque no poetizan, ¿entiendes? Es como mucha de la música que se hace ahora, que toman ruidos para ensamblarlos. Pero se quedan en ruidos.

–Sin embargo los escritores no tenemos más remedio que utilizar esos trozos ya hechos, las palabras.

–Eso es maravilloso, pero si tú lees un poema, ves que la misma palabra, ese pedazo encontrado, ya no es igual. Pero con esta mesa y con ese televisor, es muy difícil hacer algo que trascienda, que se vuelva espíritu.

–¿Cuándo comenzaste a hacer esculturas?

–Antes que a pintar. Cuando eres niño, para callarte te dan de comer, y me daban una tortillita y me hacían un monito con ella, o un gatito o un perro o «¡cómete a tu hermanita!» Y casi todas las familias teníamos otra familia más pobre, y esa familia a su vez tenía otra más pobre. Era una escala de miseria, y nosotros teníamos una familia que había heredado un casco de hacienda. Mi padre, cada vez que le iba mal en la política y en todo lo demás, me mandaba a mí con mi nana a esta hacienda. Y allí me pasaba yo el tiempo en un segundo patio lleno de matas de calabazas. Hacíamos silbatos, bailábamos y bajábamos por unas escalinatas hacia unos pasadizos que comunicaban todas las iglesias con la catedral, ahí en la ciudad de Guadalajara. Bien, pues me gustaba entonces el teatro, y los títeres y muchas de las figuritas las hacía yo mismo, y mis primos y hermanos me ayudaban, pero en general tenía muy poco público porque se aburrían con lo que yo hacía. Así que ponía un espejo enfrente y yo era mi propio público. De esta manera yo veía todo lo que quería. Y como te decía antes, todo eso sucedió en un suspiro, pero luego en la imaginación y en el tiempo me ha dado mucha mecha.

–¿Y de tu vida en París?

–Ahí ya era como soy ahora, que me da mucha flojera ir con artistas y hacerme muy amigo, mezclado en muchas discusiones. Todo eso me daba flojera porque no tiene nada que ver la discusión con la creación. Todo lo que dicen que es la pintura, no tiene nada que ver con lo que es la pintura, o lo que es la poesía. Lo que se vive es completamente diferente. Así que desde que me di cuenta de eso, sólo he leído por placer. Recuerdo que cuando era joven en México se discutía mucho en los periódicos, Paz y muchos otros, sobre qué era ser mexicano. Esto me irritaba muchísimo. Yo decía, pues ser mexicano es lo que soy. Yo soy mexicano, lo sé muy bien. «Bueno, explícanos lo que es», me preguntaban. «Pues como soy yo». No hay teoría para ser mexicano. Y les decía, yo soy mexicano de Jalisco, pero ¿cómo es un mexicano de Oaxaca?, ¿cómo es un mexicano de Yucatán? Yo soy mexicano porque quiero, no es una fatalidad. Podría mañana ser de otro país, aunque yo por dentro siguiera siendo de Jalisco. Porque ¿qué haces con todo eso que mamaste, con los libros y la historia?. Pues están ahí tus tíos y tus bisabuelos que estaban en aquella cañada y les hicieron y no les hicieron... Está todo eso.

–Pero lo que Paz dice en El laberinto de la soledad *es que se es fatalmente de un país o de una lengua, pero esa fatalidad se puede trascender. Podemos transformar la inercia gracia a la voluntad.*

–Bueno, eso ahora me parece fácil, pero en aquel momento me era difícil entenderlo. De pronto me estaba yo afeitando y me decía: ¡Qué desgraciados éstos, quieren que uno demuestre que es mexicano! Había una bola de libros muy filosóficos hablando de este problema gravísimo.

Y luego muchos de de ellos estaban enojados con los conquistadores. Y yo les decía: «¿Oye, de donde a dónde te divides, en horizontal o en vertical?» Yo tenía tal amor por las cosas coloniales: los santos estofados, la iglesia que brillaba como una selva, y todo ese espacio lleno de indios que bajaban a la misa, todos sentados en el suelo, muy bien acomodados, y la gente de calidad con sus chales. Y todos era iguales de cara, porque se habían mezclado. Era un mestizaje bastante parejo. Y en mi casa teníamos una hermana que no tenía los ojos claros, como los teníamos el resto, y entonces le decíamos que era recogida.

–Volvamos a París. ¿Qué te interesó allí?

–En París me interesó muchísimo la ciudad, que me pareció maravillosa, todo parecía construido de verdad: la piedra y el bronce, las calles eran sólidas y anchas, cabían todos los coches. Con jardines y bosques. Una ciudad de mil ochocientos o un poco antes. Y extranjeros. Negros y latinos de todos los colores. Esto me encantaba. El sentido de la Escuela de París se me reveló y siempre me ha parecido maravilloso haber vivido en esa época en esta ciudad con gente procedente de tal diversidad de países. Luego, cuando regresaba a México –porque como no tenía dinero para vivir de una manera constante tenía que regresar de tiempo en tiempo–, me daba como asco, y entonces comprendí eso del incesto. Yo salía a la calle y me decía: ¡qué horror, aquí siempre hay incesto! Todos puros mexicanos. Toda una ciudad llena de puros mexicanos. Un amor incestuoso. Ahora la ciudad ha cambiado un poco porque ha venido mucha gente de fuera: primero fueron los refugiados, pero luego, debido a las revueltas políticas latinoamericanas, vino mucha gente de Chile y Argentina. Y gracias a que en México, en todo este período, no hemos tenido revueltas, se refugiaban allí. Ahora sí se ven rostros diferentes que alegran la ciudad. Pero es algo que no es fácil de solucionar. Te pondré un ejemplo: los norteamericanos hacen unas exposiciones cada diez años sobre México, gigantescas, pero la obligación es que seas bien mexicano. En la última que hicieron nos quitaron a toda mi generación. Llegaron hasta Frida Kahlo. ¿Por qué? Porque nosotros les parecíamos poco mexicanos debido a nuestra forma de pintar.

–Por falta de color local.

–Exactamente, por no hacer arte popular.

–Tal vez hacen reservas, como la de los indios en su país, y, en este caso, la reserva de los mexicanos populares.

–Exactamente. Y yo estaba enfurecido y les dije que son unos canallas los mexicanos que aceptan este trato. Con todo lo que algunos mexicanos hemos luchado durante años para que la pintura fuera lo que es: una conquista maravillosa, verdadera libertad que no tiene que servir ni a la iglesia ni al partido, bueno, no tiene ni que servir al pintor, y que ahora quieran volverla de nuevo a los carriles, diciendo que tiene que ser sinté-

tico, geométrico o político, autóctono, etc. Estoy contra los reduccionismos. Por eso me divierte oír a los críticos cuando hablan de un pintor y dicen: tiene los pies de Paul Klee, la cabeza de Mondrian, las manos de Diego Rivera, ¡bueno, eso es un monstruo! Pero ¿y dónde está el pintor, el que firma el cuadro? Ese no está. Es como si tú intentaras continuar a Velázquez, ¿pues cómo lo vas a continuar? Así que cuando la gente habla de «arte barroco» se olvida de que hay una gran cantidad de arte barroco que no es nada, y luego hay tres o cuatro grandes obras que están en ese período, pero que sean barrocas o que no lo sean, eso carece de importancia. ¿Qué puedes hacer con el pobre Bernini? Cuando llegué a Italia, todas las obras barrocas más preclaras y conocidas, me parecían neoclásicas, acostumbrado como estaba yo a la mano india en las decoraciones, en las fachadas. Visto desde México el barroco italiano parecía neoclásico.

–¿Qué puedes decirme de tu actual exposición en el Centro de Arte Reina Sofía?

–Reúne una obra escogida por los organizadores. Yo los he dejado libres, porque creo que uno no debe intervenir mucho en sus exposiciones. Y menos en una retrospectiva. Sería como escoger la soga con la que te vas a ahorcar. Porque en una retrospectiva se puede ver muy claramente que no tienes ningún talento. Es muy arriesgado. Y como no he seguido históricamente el desenvolvimiento estético de mi tiempo, no he hecho referencias, no adrede sino porque salió así. Yo admiraba mucho que Picasso fuera realmente un líder internacional. Todos quisieron ser líderes, cambiar el destino del mundo, hacer a la gente buena con sus cuadros o que fuera de tal o cual manera. Y a mí eso no me interesaba, quizás porque yo ya sabía que era bueno. Bueno o malo era así y no podía ser de otra manera. Pero este esfuerzo que ha habido en este siglo por encaminar el mundo por uno rieles, no me atraía. Y he visto a gente muy interesante, que ha hecho y dicho cosas muy importantes, y no había dónde meterlas. ¿Qué lugar le quedaba? Y los que estaban muy acomodados en su lugar, resulta que ese lugar, con el paso del tiempo, se hace más estrecho. Porque tú puedes decir: sí, qué maravilla lo de Mondrian, pero qué aburrido. Si ves una exposición retrospectiva de Mondrian y el arbolito este que comienza a descomponerse en cuadrados y luego cuadrado y medio, te acaba dando flojera y acabas diciendo ¡qué bueno que no soy Mondrian! Mejor hacer mala pintura que esta esclavitud a una idea tan bonita y pura. El problema es que aunque se sea libre, tu libertad ha de corresponder a ciertos patrones, todo ha de estar encasillado forzosamente. Y yo no seguí nada, así que tengo ahora el miedo de encontrarme ante la vacuidad de mi vida.

–Lo dirás en broma.

–No, en serio. Si es así, pues no pasa nada. Será la vida de una persona vacua, y la vida de una persona vacua también tiene su chiste. Yo la viví, yo sufrí, deseé, me partí en dos e hice miles de cosas; pero no por cambiar, sino por encontrar el encaje justo para estar con la humanidad, pero siendo yo, no transformándome de tal manera que no pueda distinguir entre el que está enfrente y yo mismo. Bueno, tú ya verás en esa exposición qué es lo que he hecho.

–Y esa actitud ¿es una búsqueda de inocencia o es escepticismo?

–No, es amor a la vida. Creo que sea como haya sido, me gusta mucho haber vivido. Incluso a pesar de la infancia, y de todo lo que he vivido. Porque la infancia es tremenda, comenzando por la estatura. Como eres tan chiquito, todo el mundo te maneja, es horrible. Y como yo he seguido siendo chiquito, todos mis amigos, siempre me han dicho: «no es por ahí», «date la vuelta», «toca el timbre de abajo, «no, el de arriba». Yo creo que me ven un poco desprotejodido y me quieren ayudar, y sé que es de muy buena fe. Parece que yo inspiro eso, que si me distraigo me va a agarrar el coche. Y no, no me distraigo. Y no me agarra el coche. Pero hay esto: la manera directa que tiene la gente de mostrarte su amor es que te quiere hacer otro. ¿Por qué? ¡Quién sabe! A mí me proponían toda clase de negocios que me parecían profundamente inmorales, y a ellos les parecían maravillosos, y se los agradecía porque veía su buena fe, pero no los hice. Me proponían cosas como pintar cuarenta veces el mismo cuadro hasta que la gente con un golpe de vista diga, ese es un Juan Soriano. Pero yo no pinto para hacerme publicidad. Y las entrevistas o apariciones en televisión me daba mucho trabajo aceptarlas, porque no sabía qué contar. Y las preguntas que te hacen habitualmente ya llevan las respuestas. No sabes lo horrorizado que estaban todos cuando yo volvía de Europa y les decía que no había ido a hacer exposiciones y que no había hecho ninguna. Entonces qué hace usted allá, me preguntaban. Pues pasearme. Y los europeos tampoco se lo creían, porque esperaban una historia como la de Marcos y los chiapanecos. Te imaginas que es un problema tan difícil y extravagante que, por lo demás, casi todos los países tienen, porque en todos hay pobres. Todos los países tienen chiapanecos que no quieren vivir al ritmo del país, ¿y qué vas a hacer con ello? Yo no quiero que cambien, mejor que vivan a su ritmo.

–Pero tampoco se puede ver el resto de México desde Chiapas, que esa visión de la historia y ese ritmo sean los del resto del país.

–Pues no se puede, porque hay otras aspiraciones, otras gentes que se ponen de acuerdo para funcionar de otra manera.

Juan Malpartida

ARCO 97

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO
FEBRERO 13-18 FEBRUARY
PARQUE FERIAL JUAN CARLOS I, MADRID, SPAIN
INTERNATIONAL CONTEMPORARY ART FAIR



Feria de Madrid

ARCO

Latinoamérica en ARCO

Si bien nunca había estado ausente de ARCO, este año la participación latinoamericana en esta feria internacional de arte contemporáneo se ha visto arropada por un programa especial que le ha dado mucho mayor relieve que de costumbre. El arte trasatlántico se ha alzado incluso al rol de protagonista. La experiencia ha contado con un interés poco común. De ese protagonismo (que sólo resulta cómodo cuando, como en este caso, se es competente para el papel) no nos habla la proporción numérica (de las 212 galerías que han expuesto, 34 eran de países iberoamericanos) ni el balance comercial (que dicen que ha sido bueno para todos), sino la capacidad de atracción que el conjunto del pabellón latinoamericano, una especie de laboratorio del descubrimiento, ha tenido para los visitantes y para la crítica.

La convocatoria ha reunido obras de muchos artistas de los que existía un conocimiento muy escaso o nulo, junto a, cómo no, las de artistas consagrados. Pero además ha servido de plataforma para la presentación de revistas latinoamericanas de arte (que, pese a su calidad, carecen de difusión en España) y de instituciones de aquel continente dedicadas al arte contemporáneo. Instituciones como la Casa Lamm de México, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica y el Museo Alejandro Otero de Caracas, entre otras, se presentaron a sí mismas con programas promocionales, y algunas otras exhibieron incluso una selección de sus fondos: el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y el Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires. Entre las revistas presentes estaban: las colombianas *Revistart* y *Art Nexus*, la venezolana *Estilo*, *Artes de México* y *Museos* (México), *Artinf*, entre las argentinas, y *Arte 21* (Brasil). Estos y otros proyectos promocionales dieron una dimensión más atractiva y sólida, si cabe, al programa «Latinoamérica en Arco», comisariado por el crítico Octavio Zaya.

La feria dio ocasión de ver obras de algunos notables de la historia del arte contemporáneo latino, como lo que expuso el mencionado Fondo Nacional de las Artes (Xul Solar, Antonio Seguí), y como los cuadros de Rafael Barradas y Joaquín Torres García que colgaban en los stands de

las galerías Sur (Punta del Este) y Guillermo de Osma (Madrid), como las esculturas del aséptico Edgar Negret que trajo la galería bogotana Luis Pérez, como los excelentes cuadros de Roberto Matta que vendía Isabel Aninat, o como lo expuesto en la Galería de Arte Mexicano: obras de Carlos Mérida, Rufino Tamayo y otros clásicos del siglo. También había hueco para artistas y fotógrafos actuales muy reconocidos internacionalmente: Juan Dávila, José Bedia, Helio Oiticica y Miguel Río Branco, pongamos por caso, cuyos representantes (hay que decirlo) no siempre eran galeristas iberoamericanos. Lo que primó, con todo, en ARCO fue el arte más joven y menos conocido para el público de aquí, creaciones plásticas cuya difusión apenas había sobrepasado los límites de lo nacional y que, en cierto modo, representaban el horizonte visual doméstico más reciente de la vanguardia latina, desde el Río de la Plata hasta Miami y Los Ángeles.

No es cuestión de ponderar las presencias y los olvidos entre los autores «de los noventa» que trajeron los galeristas. En los stands colombianos, por ejemplo, se echa mucho de menos al estupendo pintor Luis Luna; pero se entiende que el orden sobre el que informan las galerías no responde en realidad a una selección, sino que es resultado (ilustrativo y convincente) de un muestreo. Pues bien, si algo caracteriza genérica y sobresalientemente el universo artístico de esa más de centena y media de creadores iberoamericanos cuyas obras han estado presentes en ARCO, antes que la lógica diversidad y hetereogeneidad de las propuestas, es la elocuente afinidad que existe entre lo que se manifiesta en su horizonte estético y las orientaciones que dominan el panorama más actual en otros rincones del globo, en particular Europa y EE.UU. Esto no es ni bueno, ni malo, aunque sí una cuestión que produce extrañeza.

El discurso del multiculturalismo, que ciertamente ha favorecido la recepción del arte iberoamericano más actual, no dice lo mismo que la realidad sobre la que habla. La aceptación de una multiplicidad de culturas isónomas, de una «multicultural América» (Lucy Lippard) llamada al mestizaje, frente a las lecturas jerárquicas y más o menos monofocales del arte contemporáneo ha sido propuesta y publicitada con energía en la última década. Sin embargo, los parámetros que, en sentido lato, rigen entre los creadores plásticos venezolanos, brasileños, ecuatorianos o argentinos, por acusadas que sean sus particularidades y sus calidades propias, no difieren de los primados que dominan los hábitos artísticos vigentes en la cabeza del imperio. Los atractivos del multiculturalismo se desinflan al comprobar que no hay hueco en ese discurso para lo que se substrae al lenguaje compartido. Multiculturalismo, en definitiva, es cualquier cosa, menos un concepto bien empleado.

Los recursos de la «instalación», el «performance», el «body-art», «video-art», la «acción», los lenguajes artísticos interactivos, la subver-

sión semántica, el expropiacionismo de estilos, la pintura agonal, enfrentada a la tradición de las vanguardias, las estrategias deconstructivas, los cultivos neodadá de la ironía... invaden la praxis artística más novedosa del continente americano. La identidad de ese arte es, desde luego, polimórfica, pero le quedan muy lejos, salvo en casos muy aislados, las filiaciones nacionalistas o, desde luego, étnicas.

Rasgos de identidad los encontramos, más bien, en la singularidad del guión político de las obras. Como quiera que las artes visuales se han decantado en esta última década, mayoritariamente y contra todo pronóstico, con el apoyo de recursos expresivos prácticamente ilimitados, por la dimensión narrativa y por la actualización de contenidos literarios, se hace notar que los temas y problemáticas que son objeto de recreación en las obras obedecen por lo general a realidades específicas del mundo iberoamericano. Esta es la inflexión en lo «particular»: cuando las obras tematizan situaciones particulares.

El feminismo, por ejemplo, encuentra problemáticas y soportes iconográficos absolutamente singulares en la cultura mexicana; Paula Santiago, pongamos por caso, cuyos bordados con cabello humano y cuyas manchas de sangre hacen de instancias simbólicas de la no-emancipación femenina, inserta sus meditaciones plásticas en un horizonte poético que echa raíces en una tradición propia. La iconografía religiosa afrocubana sirve de punto de partida a Marta María Pérez Bravo y a otros caribeños para dar expresión fotográfica a sus denuncias. Las referencias a ritualismos arraigados en la tradición popular abundan también entre los mexicanos y los brasileños, y su función es la de servir de materia para una intervención crítica sobre la actualidad.

Pero, sin necesidad de que para adecuarse a su contexto deba citar ritos de santería ni imaginerías religiosas, el vínculo social-crítico del arte iberoamericano actual con respecto a su periferia está muy enfatizado. Enumerar ejemplos sobresalientes exigiría escribir una larga lista, innecesaria, con nombres como los de Adriana Varejao, Pablo Ortiz, José Alejandro Restrepo... El guatemalteco Luis González Palma y el colombiano Oscar Muñoz, que aplican fotografía a instalaciones, presentaron, respectivamente, «Recuerdos» y «Aliento 1996», imágenes en las que la poesía y la crítica política se resolvían sorprendentemente bien emparejadas. Los chilenos se hallan entre los más políticos: desde luego Juan Dávila –muy vanguardista en sus medios, y siempre preocupado por la alegoresis social–, pero igualmente Arturo Duclos y la video-artista Lotty Rosenfeld, que proclama una imposible insumisión de la experiencia visual en sus creaciones. Muy político es igualmente el trabajo, dedicado, entre otras cosas, a manipular la imagen publicitaria, del colombiano Germán Martínez, y de otros colombianos, como, por ejemplo, el del autor de «Minas Quiebrapatas», Valbuena. El actual panorama artístico

de Colombia destaca sobre los demás en el continente, junto al brasileño, por su vitalidad y capacidad de renovación.

Las virtudes emancipatorias del arte no encuentran, ni mucho menos, aprovechamiento únicamente por medio de la alegoresis sociopolítica. También la narración introspectiva, la parodia y otras estrategias expresivas sirven –con uno u otro sentido– a los fines de la emancipación en otros tantos autores, que tienen a bien evitar recorridos como los que hemos descrito. Entre la pintura más emocionante, más cargada de elocuencia interior y de poesía, hay que celebrar los cuadros que pudieron verse del cubano de Miami, José Bedia, cuyas combinaciones de imágenes y leyendas son, por así decir, instancias cósmicas a la persuasión. Algún galerista debería haber traído cosas de José Antonio Suárez, que tiene gustos de tenor comparable, para que fuéramos testigos de otro feliz encuentro, entre las tantas coincidencias que convirtieron esta edición de ARCO en la cita más afortunada que ha conocido la feria en sus dieciséis años de existencia.

Javier Arnaldo

Polémicas de ARCO 97 o «Del inconveniente de haber nacido»

ARCO se ha convertido en un fenómeno muy representativo del particular estado del arte y la cultura en nuestro país. Ambos han pasado de ser un cero a la izquierda a ser ceros a la derecha. Han saltado –casi– de la marginalidad a la contabilidad. De ser vicios secretos, a comuniones colectivas. Y todo esto no por una epidemia de sensibilidad, o como resultado de décadas de instrucción pública decididamente humanista. La pértiga que ha hecho posible el prodigio es el descubrimiento del potencial de consumo que encerraban el arte y la cultura. Bien es verdad que primero había que presentárnoslo como algo deseable, que es lo que están haciendo los grandes entramados mediáticos, cada vez con más intereses en la industria cultural. Como resultado, no estoy seguro de que seamos más capaces de comprender mejor el mundo que nos rodea, ni de experimentarlo de forma más personal, lo que parece que nos deberían proporcionar nuestras nuevas aficiones. Estoy seguro, en cambio, de que gastamos en ellas más dinero y más tiempo que nunca. Y de que genera la posibilidad de escribir artículos sobre su situación, entre otros y mejores medios de vida. Esta compleja situación queda resumida con una muy española unanimidad para el desprecio, como sigue: en este país falta de todo, y hágase lo que se hiciere, no es lo que se debería hacer.

En esta edición de la Feria, según informaciones aparecidas en prensa, el número de visitantes ha crecido un 8%, alcanzándose la cifra de 180.000. Han participado 212 galerías de 30 países, lo que representa un incremento del 30%, de las cuales 98 fueron españolas, 34 procedían de 14 países latinoamericanos y el resto se repartió entre Europa, Estados Unidos, Canadá y Australia. A estos stands hay que añadir otros: los del Proyecto Salas, dedicado a espacios expositivos institucionales, y los correspondientes a revistas y ediciones de arte. Este año ARCO ha destinado un apartado especial al Arte Electrónico y, como en ocasiones anteriores, ha promovido un ciclo de conferencias y mesas redondas con el título «IX Encuentro Internacional en el Arte Contemporáneo». Aunque no haya aún datos concretos, parece que las ventas han superado las previsiones, y que la impresión general ha sido de una incipiente normalización del mercado,

tras la euforia de los ochenta y la crisis del principio de esta década. Sin embargo, parece parte consustancial de la feria una serie de polémicas que va desde el criterio seleccionador de las galerías participantes al que rige las invitaciones (subvenciones) cursadas a otras. Otro tipo de críticas va más al núcleo del proyecto, a la orientación que ha ido tomando y a su idoneidad como estímulo comercial.

Aunque ARCO es una feria, es decir, un enorme escaparate de objetos en venta, es un hecho que desde hace años se ha convertido en el mayor acontecimiento artístico de la temporada. Que el número de visitantes de ARCO compita con el de otras ferias de IFEMA, como Expo Ocio o FITUR, no significa que haya en España tantos compradores de arte como «ociosos», sino que subraya esa dimensión cultural, tanto o más que comercial, que ARCO ha adquirido. Este aspecto ha desencadenado comentarios muy duros por parte de algunos críticos. Refiriéndose a su efecto dinamizador del comercio de arte, Calvo Serraller, por ejemplo, ha escrito en *El País:* «Que tras 16 ediciones consecutivas no haya habido progresos sustanciales al respecto puede tener su lógica, pero lo sorprendente en el caso ha sido la simultánea metamorfosis de ARCO en un extraño espectáculo de masas, donde el público visitante, no es que no se comporte como cabría esperar, sino que la propia organización del evento parece satisfecha de que así ocurra y lo estimula (...) La presencia institucional, y de todo aquello que en nada o muy poco tiene que ver con una feria, sigue creciendo de forma incontenible». Para tener un punto de referencia habría que imaginar, por ejemplo, una Feria del Libro con algunas casetas subvencionadas por la organización, la participación de bibliotecas que mostraran sus fondos y una serie de actividades paralelas como presentaciones, mesas redondas y talleres de creación. Ante este tipo de críticas, Rosina Gómez Baeza, directora de ARCO, respondía así en *El Mundo* acerca de ese énfasis en lo cultural: «Nosotros no le damos esa pátina, sino que es consustancial al objeto artístico. El arte forma parte de la cultura. Otra cosa es que nosotros queramos facilitar el conocimiento del arte a través de ciclos de conferencias (...) Esta parte de difusión artística es también interesante y creemos que es algo que necesita la sociedad». Este propósito se concreta efectivamente en cursos, muestrarios de catálogos y revistas, stands de centros culturales, premios a la obra de arte preferida por el público (como el organizado por *La Revista* de *El Mundo),* etc. Acertada o no, esa política es una de las causas que atraen visitantes a ARCO, dando como resultado un caso ejemplar de cultura convertida en espectáculo. Álvaro Delgado-Gal, en *ABC,* enjuiciaba así la feria: «Los lienzos de los buenos pintores, en este hangar destartalado, flotan como cáscaras de nuez en mitad de una formidable avenida de agua (...) El problema no es que se vean mal. El problema es mayor: es que se rompe el hilo sutil

que une al arte con el mundo inteligible». No sé hasta qué punto es inevitable que sea así en este tipo de eventos, pero en todo caso puede concluirse que con ello, a juicio de algunos especialistas, no funcionará correctamente el encuentro entre la oferta y la demanda.

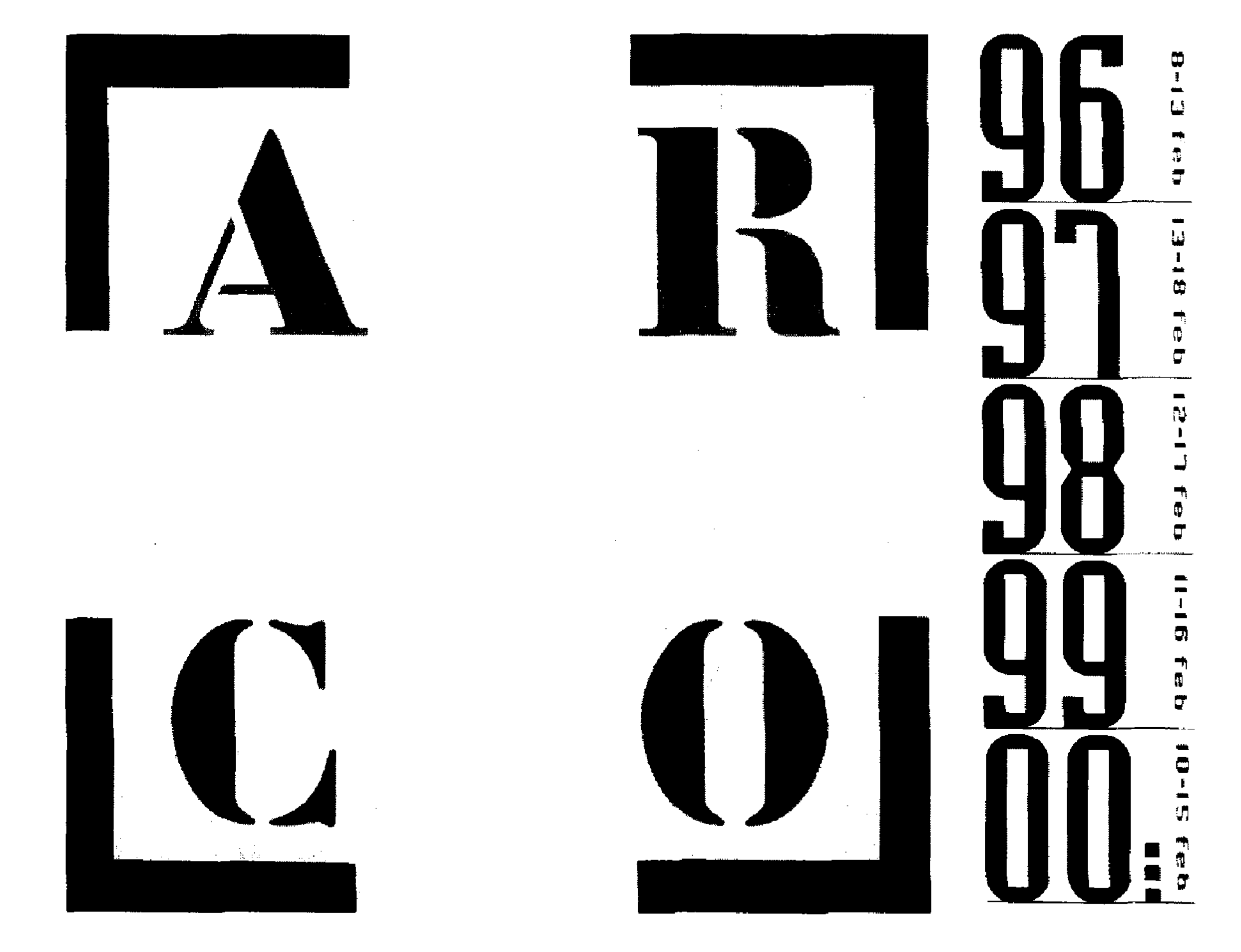
Otro aspecto polémico, aunque tratado con más benevolencia, ha sido la organización de la presencia latinoamericana en ARCO 97. Octavio Zaya, un comisario de reconocida competencia en este ámbito, fue el encargado de la selección. Si ya es problemático elegir obras y galerías de nada menos que 14 países, más debe serlo conjugar el interés artístico con el comercial. A pesar de las ayudas económicas que estas galerías recibieron de la Agencia Española de Cooperación, su objetivo lógico ha sido vender cuanto trajeron a Madrid. En este sentido, lo expuesto en la Feria no tenía por qué ser lo más interesante de la producción del continente, sino lo más susceptible de ser comprado. La mayoría de las críticas han incidido en lo que tiene de arbitrario y falsamente homogeneizador un tipo de selección que mete en el mismo saco a países tan distintos entre sí como Brasil, México y Chile, por ejemplo. En todo caso, la idea de dar protagonismo a Latinoamérica así como la abultada –y espontánea– presencia del arte portugués, bien podrían acabar configurando la personalidad de ARCO como cabeza de puente transatlántica y espacio privilegiado del arte peninsular.

En ARCO la fotografía ha ido ocupando a lo largo de sus ediciones un papel cada vez más importante. Sigue sin existir para ella un mercado suficientemente consolidado y su coleccionismo es incipiente, por lo que ARCO mantiene su programa de apoyo a través de invitaciones a galerías especializadas. Es también el medio artístico donde se han querido correr menos riesgos, prefiriéndose la espectacularidad y la objetualidad a cualquier otro criterio. ARCO ha querido también mostrar las posibilidades del Arte Electrónico en sus tres vertientes: arte sonoro, videoarte y arte cibernético, mundos aún poco conocidos por la mayoría de los aficionados y coleccionistas. Además de las consabidas conexiones a través de Internet con las «páginas» de creación e interacción, se ha podido experimentar por primera vez con la posibilidad de la creación colectiva. Tal vez el modo más sencillo de introducirse por los vericuetos del teclado sea acercarse a las obras de artistas «convencionales» como Brian Eno o Zush, que han creado CD Rom para explorar sus peculiares universos.

ARCO 97 ha abarcado desde la presentación oficial de proyectos como el Museo Guggenheim de Bilbao y la escultura de Chillida para Tindaya, hasta la promoción de un grupo de galerías dedicadas al llamado «arte emergente», en las que podría verse lo que se supone es la creación artística más innovadora. Las críticas aquí recogidas dejan constancia de sus debilidades, siendo una de ellas precisamente un eclecticismo que se entiende más bien como cajón de sastre, y una cierta desviación de lo

que debe ser una feria de arte. Tal vez sea así. No siendo ni galerista ni artista, y tratando de identificarme con el curioso espectador, nada de esto parece un inconveniente, sino –si me apuran– lo contrario. El quid de la cuestión sería entonces ver hasta qué punto hay una demanda de fenómenos artísticos y culturales –aunque no sea de comprar obras– que no encuentra cauces mejores que ARCO. Los espectadores pagamos por ver y escuchar y nos sentimos satisfechos con ello. Podría tal vez disociarse este tipo de actividades de lo que es propio de una feria de arte comercial. En ella los compradores se acercarían a las obras en el ambiente de recogimiento que algunos reclaman como imprescindible. Pero no se hasta qué punto no somos nosotros, los curiosos de ojos ávidos y sin un duro en el bolsillo, la mejor salsa para estimular el apetito de quienes van al mercado a comprar.

José María Parreño



Bataille y Wittgenstein. Aproximaciones místicas

En el centenario del nacimiento de Georges Bataille

Hablar de formulaciones místicas en Bataille (1897-1962) y en Wittgenstein (1889-1951) requiere unas mínimas premisas conceptuales que faciliten el planteamiento argumentativo que nos proponemos. Sobre todo cuando la experiencia mística a lo largo de la historia de las religiones ha pasado por distintas consideraciones culturales (bíblicas, orientales, cristianas) aunque siempre concebida como la acción de una región del espíritu humano que implica enfoques totales de la persona. Al parecer, con ella se transcienden parcialidades cognitivas de nuestra teoría y praxis instaladas en un ámbito lateral de nuestro conocimiento, como pueden ser determinadas racionalidades ideológicas, filosóficas o políticas.

En el caso de estos dos pensadores contemporáneos, lo primero que conviene destacar es un asunto de naturaleza semántica: «lo místico» *(Das Mystische)* es algo planteado de forma muy concreta por Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus:*

«No cómo sea el mundo es lo místico sino *que* sea» (Proposición 6.44); «La visión del mundo *sub specie aeterni* es su visión como todo limitado. El sentimiento del mundo como todo limitado es lo místico» (6.45) y «Lo inexpresable, ciertamente existe. Se *muestra,* es lo místico» (6.522)[1]. Algunos investigadores consideran que esta problemática de «lo místico» se transforma en el «segundo» Wittgenstein[2], pero lo cierto es que la formulación que nos interesa aparece tal como está planteada en estas proposiciones. Respecto a Bataille, no existe una formulación expresa de «lo místico» pero para especialistas su «Summa Ateológica», constituida por *La experiencia interior, El culpable* y *Sobre Nietzsche,* es un verdadero tratado de mística, aunque no de «lo místico». La partícula la/lo quizá no es un artículo indiferente para los eruditos, que pueden observar en esa diferencia consecuencias epistemológicas distintas en los

[1] *Wittgenstein, Ludwig.* Tractatus Logico-Philoshopicus, traducción de Enrique Tierno Galván, *Alianza Universidad. Madrid. 1987. Todas las referencias al* Tractatus *se refieren a esta edición.*

[2] *López de Santamaría, Pilar. «Como nuestra vida. Lo místico en el segundo Wittengenstein».* ER, Revista de Filosofía. *Sevilla, número 11 (1990-91) pp. 139-153.*

respectivos pensadores. Sin embargo, el espacio y el sentido común impuestos en estas páginas nos obligan a contemplar lo místico y la mística reposando en un ambiente muy familiar, lo cual puede facilitar una búsqueda de sus propias particularidades.

Las preocupaciones intelectuales de Bataille y Wittgenstein respecto a la mística (no necesariamente creyente) son diferentes, pero en los dos el misticismo se revela finalmente en asuntos relativos al sinsentido, a lo inefable, a la muerte, al exceso o a «Dios», y en estas coordenadas analíticas consideramos nuestra reflexión. Proponemos, de entrada, unos pasos metodológicos: quizá resulte interesante señalar en un primer momento cuáles han sido los principales detractores de los respectivos misticismos bataillanos y wittgensteinianos, pues ellos puede permitir revelar en qué consiste el posible pensamiento místico de ambos. Posteriormente señalamos unas breves concordancias biográficas de Bataille y Wittgenstein. Veamos.

Una vez publicada *La experiencia interior* (1942) Jean Paul Sartre critica esta obra de Bataille en un extenso artículo publicado en 1943 cuyo título es «Un nuevo místico»[3]. Se detiene en su crítica en el empleo del lenguaje de *La experiencia interior* que para Sartre es confuso por la poca confianza, dice, que tiene Bataille en las palabras. Sartre considera que en este libro de Bataille las palabras intentan ser deslastradas, vaciadas, buscando:

> empaparlas de silencio para aligerarlas todo lo posible. Tratará, por lo tanto, de utilizar «frases resbaladizas», como tablas jabonosas que nos hacen caer de pronto en lo inefable; y también palabras resbaladizas, como la misma palabra «silencio», «abolición del ruido que es la palabra»; entre todas las palabras «la más perversa y la más poética». Insertará en el discurso, junto a palabras que significan –indispensables a pesar de todo para la intelección–, palabras que sugieren, como risa, suplicio, agonía, desgarrón, poesía, etcétera, a las que desvía de su sentido original para conferirles poco a poco un poder mágico de evocación.[4]

Esta desconfianza de Bataille por la palabra –no porque lo diga Sartre, sino porque es algo presente a lo largo de toda la *Summa Ateológic»*– nos pone en un enfoque mental convergente con ciertas posturas filosóficas de Wittgenstein, como veremos. A continuación de estos reproches, Sartre avanza criticando *La experiencia interior* en términos de literatura mística lo cual al parecer despierta el espíritu irónico del autor de *El ser y la nada:*

> la obra del señor Bataille es el resultado de un *redescenso* como la mayoría de los escritos místicos. El señor Bataille vuelve de una región desconocida, redesciende entre nosotros, quiere arrastrarnos con él, nos describe nuestra miseria

[3] *Sartre, Jean Paul: «Un nuevo místico», en* El hombre y las cosas (Situations I), *Buenos Aires, Losada, Segunda edición, 1965, pp. 107-140.*
[4] *Sartre, J. P., art. cit., p. 111.*

que fue su miseria, nos relata su viaje, sus largos errores, su llegada. Si, como el filósofo platónico al que se sacaba de la caverna, se hubiese encontrado bruscamente en presencia de una verdad eterna, el aspecto histórico de su relación habría desaparecido sin duda, para ceder el lugar al rigor universal de las Ideas. Pero ha encontrado el no-saber, y el no-saber es esencialmente histórico, pues no se lo puede designar sino como cierta experiencia que cierto hombre ha hecho en cierta fecha. A este respecto debemos tomar *L'expérience intérieure* a la vez como un Evangelio (aunque no nos comunique ninguna «buena nueva») y como una Invitación al Viaje[5].

Los contenidos teóricos de esta obra de Bataille merecen ser incorporados en la «absurdidad» filosófica que reina en esta época, dice Sartre, agregando que tal postura filosófica «consiste en que el hombre es una contradicción insoluble»[6]. Posteriormente menciona y tematiza las influencias de Hegel, Nietzsche y Kierkegaard en pasajes de *La experiencia interior*, examinando la ininteligibilidad conceptual de Bataille, cuajada de aporías y contrasentidos. Sartre dice no entender el carácter agónico de la obra y la risa bataillanas en cuanto determinado camino de «salvación». Finalmente se detiene en la experiencia mística existente en *La experiencia interior* señalando en un primer momento qué características tiene la pretensión de Bataille por acreditar un misticismo en el libro que *aparentemente* no cree en Dios, pues para Sartre, Bataille en realidad «es un cristiano vergonzante»[7]. Sartre denuncia la posible «Teología Negativa» subyacente en el texto, sometiendo a juicio crítico la noche bataillana, la nada y el no-saber que, en el fondo, adquieren cierta naturaleza panteísta creada de manera confusa por Bataille. Finalmente, no sin cierto acento despectivo, Sartre habla de la importancia de materiales bataillanos del libro para el psicoanálisis actual.

Estas y otras formulaciones críticas de Sartre son respondidas por Bataille en *Cahiers du Sud,* número 260-62 (1943) en un artículo titulado «Respuesta a Jean Paul Sartre. Defensa de La experiencia interior»[8] donde reitera el aspecto paradójico de su libro, señalando la dificultad de determinadas lógicas razonantes, como la de Sartre, para captar el contenido básico de su obra. Las primeras líneas de tal artículo son llamativas en este sentido. Bataille dice:

Lo que desorienta de mi manera de escribir es esa seriedad que engaña a su público. Tal seriedad no es mentirosa, pero ¿qué culpa tengo yo si el punto

[5] *Sartre, J. P., p. 112-113.*
[6] *Sartre, J. P. p. 115.*
[7] *Sartre, J. P. p. 133.*
[8] *Bataille, Georges:* Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte, *traducción de Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1989, pp. 217-25.*

extremo de seriedad se disuelve en hilaridad? Expresada sin rodeos, una movilidad demasiado grande de los conceptos y de los sentimientos (de los estados de ánimo) no deja al lector más lento la posibilidad de aprehender (de fijar)[9].

A raíz de estas declaraciones iniciales de Bataille se desprenden dos aspectos fundamentales que defiende su libro, dimanando una determinada «mística» a medida que leemos tales aspectos reivindicados por Bataille: 1) En primer lugar señala que no hay incongruencias en *La experiencia interior* porque el enfoque de conocimiento («episteme») de la experiencia propia de Bataille descansa en un asunto relativo a la cualidad que él otorga a la temporalidad de la realidad, cuya forma de asumirla proporciona dificultades, una vez ceñida a las frías observaciones y críticas del sujeto que sencillamente lee esa experiencia:

Lo que en *La experiencia interior* intenté describir es ese movimiento que, al perder toda posibilidad de detenerse, cae fácilmente bajo los ataques de una crítica que cree detenerlo desde fuera porque la crítica misma no está cogida en el movimiento. Mi caída vertiginosa y la diferencia que introduce en el espíritu pueden no ser captadas porque no las experimenta en sí mismo: entonces se puede, como lo hace Sartre, reprocharme sucesivamente ¡acabar en Dios y acabar en el vacío! Tales reproches contradictorios apoyan mi afirmación: no acabo nunca[10].

2) Además de esta cuestión especialmente densa relativa a la naturaleza del tiempo en el pensamiento, Bataille, en su respuesta a Sartre, agrega otro aspecto ligado a lo volitivo y a la conciencia, que en el fondo tiene mucho que ver con sus conceptualizaciones posteriores formuladas en relación con el erotismo, el sacrificio y la muerte planteadas en la obra *La parte maldita. La soberanía.* Bataille declara:

Queriendo el conocimiento, intento, por un desvío, llegar a ser todo el universo: pero en ese movimiento no puedo ser un hombre completo, me subordino a un fin particular: llegar a serlo todo. Sin duda, si pudiera llegar a serlo, sería también el hombre completo, pero en mi esfuerzo me alejo de él y ¿cómo llegar a serlo todo sin ser el hombre completo? Tal hombre completo sólo puedo llegar a serlo aflojando la presa. No puedo serlo por mi voluntad: ¡mi voluntad es forzosamente la de desembocar en algo! Pero si la desdicha (o la suerte) quieren que yo afloje la presa, entonces sabré que soy el hombre completo, que no está subordinado a nada[11].

[9] *Bataille, Georges.* Ob. cit. *p. 217.*
[10] *Bataille, p. 221.*
[11] *Bataille, p. 224.*

La naturaleza de estos planteamientos en esta correlación Sartre-Bataille nos conduce a mirar con dificultad la idea de religión en *La experiencia interior*, pero si se llega a observar alguna clase de postura de fe cabría hablar de «mística laica» en Bataille. Al igual que en Wittgenstein, con sus consideraciones «increyentes» sobre el sinsentido y lo inefable respecto a lo místico, a Dios o a lo ético, también en Bataille resultan inexistentes unas formulaciones dogmáticas definidas que examinen qué es Dios, mucho menos alguna clase de ortodoxia religiosa definida por cleros e Iglesia. La posible filosofía de la religión en ambos podría guardar relación estrecha con una «Teología Negativa» (que considera que es más lo que no sabemos de Dios, que lo que sabemos de Él) promovida por pensadores cristianos y con un determinado eco en el discurso patrológico (Dionisio Areopagita, Nicolás de Cusa, Maestro Eckahrt, Jacob Böhme). Ha sido una tarea intelectual nutrida desde hace mucho por distintas fuentes analíticas, que ha permitido mantener una determinada sensibilidad religiosa en nuestro mundo actual, especialmente a raíz de distintos filósofos y teólogos contemporáneos cuya reflexión ha recuperado cierta espiritualidad en nuestro ambiente secular. Incluso gracias a autores como Ernst Bloch, a pesar del materialismo ateístico de su propuesta, pero debido a sus categorías de «esperanza» y «utopía», flota de una manera nueva «lo religioso» en la conciencia y en el intelecto de la sociedad profana del siglo XX.

Quizás en un sentido análogo habría que observar a Bataille. No porque sea un ateo y un marxista definido, como Bloch, sino como un referente intelectual moderno que cuestiona de un modo muy particular la fe y las experiencias vitales –límites– del ser humano a través del testimonio, la palabra y el silencio. La posible religiosidad emergente de estas instancias propias de Bataille proporciona una visión paradójica y densa en el pensamiento escrito del autor, pero rica en matices filosófico-espirituales y con un vasto itinerario interpretativo. En concreto, la *Summa Ateológica* es para Celso Goldaracena un trabajo intelectual que descansa muy cerca de una filosofía mística. Pero se trata:

> de una mística original en dos aspectos: primero, sería una mística no religiosa, lo cual debe prevenir sobre la dudosa pertinencia de esta denominación, pues en el uso convencional del término mística y religión están íntimamente ligados; segundo, se trata de un discurso que no ignora la filosofía, pues ni la desconoce, ni abandona sus cauces, aunque, por momentos, intenta trascender sus límites[12].

Con todo, investigadores y analistas de la obra de Bataille observan formas y elementos distintos en el pensamiento místico de nuestro pen-

[12] *Goldaracena, Celso.* Bataille y la filosofía, *Eris, La Coruña, 1996, pp. 87 ss.*

sador cuando se refiere al tema. En el interesante trabajo del citado Goldaracena titulado *Bataille y la filosofía* se pasa revista a las comprensiones de determinados autores europeos respecto a la reflexión mística en Bataille. La propia postura de Goldaracena estima que las instancias misticorreligiosas en Bataille no son valores que marquen de modo decisivo todo su pensamiento. Reivindica el contenido filosófico y coherente del razonar bataillano a raíz de Hegel, considerando parcial los enfoques poéticos y literarios que la mayoría de la crítica ha observado en él[13]. Sin embargo, en otro sentido, es importante destacar ciertos planteamientos especulativos en torno a Bataille.

Un estudio de Jean Bruno titulado *Las técnicas de iluminación en Georges Bataille* permite considerar las influencias y las consecuencias del hinduismo, el zen y el yoga en las posibles experiencias místicas del francés[14]. Gabriel Marcel en *El rechazo de la salvación y la exaltación del hombre absurdo* se detiene en negar toda clase de coincidencia entre la fe creyente y Bataille. En *La experiencia interior* no existe la idea de salvación; Bataille es un nihilista. En su obra no concuerda el amor con el amor cristiano, y pone en tela de juicio lo que Bataille denomina mística, Dios y experiencia[15]. Roger Verneaux en su trabajo *La ateología mística de Georges Bataille* declara que las fuentes principales de Bataille descansan en Nietzsche fundidas con cierta espiritualidad cristiana, pero no descuidando las influencias surrealistas y la idea del «superhombre» formulada a la luz de Bataille. Al hablar del método del razonar bataillano Verneaux menciona y explica tres vías características en sus escritos (sensibles: desesperación, horror, risa; afectivas: angustia, finitud, incomunicación; intelectuales: saber absoluto y vaciedad) y se refiere a la ambivalencia de la naturaleza interna de la «experiencia» de Bataille. Si nos ceñimos a las interpretaciones de Goldaracena referidas al estudio de Verneaux, esa ambivalencia la encontramos en que:

> Bataille hace patente la imposibilidad de fundar la creencia en Dios en la experiencia mística, pues la experiencia es un estado emocional y no puede ser más que la de un vacío de conocimiento. Pero, al mismo tiempo, Verneaux niega que la experiencia descrita por Bataille sea una verdadera experiencia mística, pues lo que convierte un puro estado psicológico de trance en experiencia mística sería el fundirse con el sentimiento de la divinidad que es conocida y aceptada previamente por la vía de la fe y/o de la razón, de manera que, despojada de este componente, no guardaría con la mística nada más que una semejanza externa, derivada de compartir un estado psicológico semejante que es parte, pero sólo una parte, de la mística[16].

[13] *Goldaracena, Celso.* Ob. cit. *pp. 377 ss.*
[14] *Goldaracena, p. 87.*
[15] *Goldaracena, p. 98.*
[16] *Goldaracena, p. 100.*

Finalmente el trabajo de Claude Renard titulado *La experiencia interior de Georges Bataille o la negación del Misterio* tiene el mérito de establecer comparaciones entre la experiencia interior del autor de la *Summa* y la mística religiosa. Renard está de acuerdo en que ambos procesos emergen de algo muy particular de lo vivencial y lo cognitivo de la persona, consistente en terminar «por silenciar la razón bajo un sentimiento impreciso de vacío y plenitud». Pero Renard agrega que:

> lamenta que Bataille esté desde el principio de su experiencia predispuesto a negar todo valor y todo sentido trascendente. En concreto, lamenta que en el estado emocional de trance que produce la experiencia, con sus sentimientos ambiguos de plenitud o vacío, de euforia o terror, no vea o no quiera ver la afirmación positiva de lo que denomina el Misterio. El Misterio sería, pues, un sentido positivo que podría y debería llenar el vacío de contenido racional de la experiencia, anulando o empequeñeciendo el saber simplemente racional[17].

Todos estos estudios son, a modo de ejemplo, investigaciones que no han sido indiferentes ante la problemática religiosa que ofrece Bataille. La *Summa Ateológica* ha interpelado las concepciones tradicionales de la fe y por lo que se puede ver más que una teología en disputa, es algo vivencial, como lo místico, lo que causa opiniones en detractores y en defensores de Bataille. Recordemos que cuando hablamos de «problemática religiosa» en dicho autor nos estamos ciñendo a un proceso personal relativo a efectos, vivencias, sentimientos y sensaciones a la luz de esa región de la religión que se denomina «mística». Las formulaciones de Bataille sobre las concepciones sociales, económicas y políticas de la religión y lo sagrado se pueden encontrar, como es natural, en otros materiales del autor *(El erotismo, Teoría de la Religión).* En este sentido, la dicotomía mística/religión que se plantea aquí a propósito de «fe» en Bataille tiene mucho que ver con esas formulaciones de William James cuando declara que lo que a él le interesa estudiar en su libro *Las variedades de la experiencia religiosa* (tan querido por Wittgenstein) son «los sentimientos, los actos y las experiencias de hombres particulares en soledad, en la medida en que se ejercitan en mantener una relación con lo que consideran la divinidad»[18].

Con todo, las breves consideraciones que hemos podido consultar acerca de Bataille respecto al tema en cuestión revelan la dificultad existente en precisar una noción como «misticismo», que por lo visto se ha manifestado acompañada de concepciones como no-saber, noche, nada, Dios, contribuyendo a empañar aún más la búsqueda de una claridad específi-

[17] *Goldaracena. p. 103.*

[18] *James, William:* Las variedades de la experiencia religiosa, *Península, Barcelona, 1986, p. 34.*

ca del término. Por eso la sensación básica que nos asalta cuando leemos a Bataille es como encontrarse perdido frente a lo ininteligible de su comunicación. Parece que para comprenderlo sería necesario tenerlo como interlocutor físico y personal exigiendo de él mayores datos para entender lo que dice. Con mayor razón cuando se refiere a cosas de religión y fe que muchas veces están interrelacionadas con impresiones que tocan muy de cerca imágenes de angustia y suplicio. Con razón, en este aspecto, Sartre denomina *La experiencia interior* de «ensayo-mártir».

En relación con Wittgenstein, también podemos decir que existe ininteligibilidad y dificultad en sus escritos. John Searle y Ben Ami Scharfstein consideran que las garantías de comprensión de formulaciones wittgensteinianas pasan por el extraordinario esfuerzo intelectual que debe poner el lector en sus diversos materiales, como *Investigaciones Filosóficas* y otros. Además, si tenemos en cuenta el modo de comunicar su filosofía en clases en Cambridge encontramos muchos testimonios que señalan la lucha de Wittgenstein por formular de una manera precisa su pensamiento; un pensamiento que le causaba sufrimiento si no era entendido de forma clara y completa en su reducido auditorio universitario. En todo caso, ello no era sólo debido a asuntos explicativos de fe o religión; también a raíz de planteamientos relativos a la lógica matemática, a la filosofía de la mente y del lenguaje, como en cierto modo debido a cuestiones estéticas y psicológicas existen complejidades en la racionalidad de Wittgenstein, según leamos sus *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa.* Todo ello es el resultado de una combinación vida/filosofía especialmente llamativa, que al parecer busca descansar en lo místico en cuanto instancia límite donde la razón se «disuelve» en el silencio (Wittgenstein) y el «exceso» y la experiencia en Nada (Bataille). En este sentido resultan atractivas esas posturas analíticointerpretativas de Goldaracena sobre autores que piensan el contenido de la mística en Bataille. En su obra citada considera que para algunos investigadores aquélla no sería más

> que el acceso a un estado psicológico en el que se pondría de manifiesto la inanidad del conocimiento, la inconsistencia del sujeto de la conciencia y el desmoronamiento de lo que la conciencia racional presenta como realidad; es decir, un modo de reafirmar un escepticismo que hace del reconocimiento del no saber una especie de conquista liberadora[19].

En otro sitio se agrega que esos aspectos místicos bataillanos son paradójicos porque, a pesar de lo valioso, no proporcionan nada al sujeto pensante pues consisten sobre todo en «romper por momentos la total

[19] *Goldaracena, p. 101.*

hegemonía de la conciencia racional, haciendo desmoronarse el mundo que ésta presenta como realidad y desenmascarando el artificio de la razón»[20]. Uno de los ejemplos típicos que emplea Bataille en *La experiencia interior* para otorgar sentido a estas formulaciones que señalamos lo encontramos en la risa, cuyo papel emancipador, al parecer, no es entendido por Sartre en sus críticas a Bataille en *Un nuevo místico.*

El reconocido antiintelectualismo de Wittgenstein en su trayectoria vital y su rechazo a las posturas teoréticas para enfrentar lo filosófico conducen su reflexión a territorios parecidos a los de Bataille. Pero no por la risa o por un estado psicológico concreto, sino porque finalmente lo inefable también se hace presente en él cuando al parecer es la «felicidad» o «Dios» lo que toma el relevo en el *Tractatus* y en su *Diario Filosófico 1914-1916* para comprender (acceder) de una manera completa a ese ensamblaje que llamamos «mundo», «lógica» o «vida». Esta ambivalencia de lo místico en Wittgenstein ha permitido que algunos estudiosos se interroguen si la naturaleza y el sentido de aquello que se denomina como tal «es un valor específicamente religioso o es meramente una forma de dirigirse al carácter inexpresable de las condiciones lógicas»[21].

Las primeras y principales observaciones críticas a cierta metafísica en Wittgenstein surgen de Bertrand Russell. En el prólogo del *Tractatus* estima que esa parte del libro dedicado a «lo místico» es especialmente llamativa por cuanto hace notar en qué consiste la posible racionalidad de lo inexpresable[22]. Sin embargo advierte que Wittgenstein «encuentra el modo de decir una buena cantidad de cosas sobre aquello de lo que nada se puede decir», causando en Russell una específica «disconformidad intelectual»[23].

En cierto modo, estas y otras observaciones teóricas anticipan la serie de dificultades y malentendidos vividos con Wittgenstein en ciertas discusiones y opiniones respecto a la creencia y a la fe. Algunos consideran incluso que la ruptura de ambos a partir de los años veinte se debe a asuntos donde se implican cosas de ética y religión. El ardor ateo de Russell en sus escritos morales y su activa militancia humanista antirreligiosa chocan con las posturas de Wittgenstein que conserva inquietud y apertura ante el fenómeno de la creencia humana. La paulatina distancia de Wittgenstein de los postulados positivistas del llamado «Círculo de Viena» fomentados por Schlick y Carnap en la década de los treinta también tiene mucho que ver con esto.

[20] *Goldaracena, p. 112.*
[21] *Cabrera, Isabel. «Wittgenstein: La tentación de lo místico» en* Dianoia *(México) 35, 1989, p. 108.*
[22] *Wittgenstein, Ludwig:* Tractatus Logico-Philosophicus, *pp. 196 ss.*
[23] *Wittgenstein, Ludwig:* Ob. cit. *p. 196.*

Ese perfil de Russell y las semillas de su crítica al misticismo tractariano pueden quizás anticiparse en toda su compleiidad en su artículo titulado *Misticismo y Lógica* de 1914 (recordemos que *Tractatus* está acabado en 1918 y ese prólogo es de 1921), donde reivindica una determinada «filosofía científica» para entender y conocer[24]. No es que ahí desdeñe la mística, pues en Russell también emerge un misticismo aunque distinto al de Wittgenstein[25] pero, dada la ideología que respira el autor, considera indispensable valorar el uso correcto de la razón en un mundo con tantos patrimonios ajenos u opuestos al empleo de la lógica. Con este fin formula Russell una especie de *test* comparativo en dicho artículo entre los impulsos humanos de carácter científico y los impulsos de carácter místico, definiendo a la metafísica como «el intento de concebir el mundo como un todo por medio del pensamiento», agregando que «el credo metafísico es una consecuencia equivocada de la emoción»[26]. El *test* se realiza a través de una dicotomía crítica que establece Russell a propósito de esos dos impulsos, perfilando cuál es el carácter intelectual en uno y otro respecto a: A) razón e intuición; B) unidad y pluralidad de la realidad; C) existencia e inexistencia del tiempo; y D) apariencia del bien y del mal. A medida que Russell comenta las caracterizaciones del misticismo en tal esquema –en el cual el místico privilegia la a) intuición, b) la unidad de la realidad, c) la inexistencia del tiempo, y d) la desaparición del bien y del mal –sin saber, está revelando– e indirectamente oponiéndose a cierto contenido de varias oposiciones conclusivas que su discípulo tiene *in mente* para redactarlas en el *Tractatus*. Veamos:

a y b en Russell / proposición 6.45: «El sentimiento del mundo como todo limitado es lo místico».

c en Russell / proposición 6.4311: «Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporal, entonces vive eternamente quien vive en el presente».

d en Russell / proposición 6.41: «El sentido del mundo tiene que residir fuera de él. En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; en él no hay valor alguno, y si lo hubiera carecería de valor».

Además de esas consideraciones críticas en su artículo, Russell demuestra una posición ilustrada y librepensadora a lo largo de su estudio, permitiendo fomentar una llamada «filosofía científica». Muchos años después, a propósito de estos y otros trabajos de distinta índole, Wittgenstein dirá en una de sus típicas irritaciones a su amigo Drury que los libros de Russell deberían ser encuadernados en dos colores:

[24] *Russell, Bertrand:* Misticismo y Lógica, *Edhasa, Barcelona, 1987, p. 49.*
[25] *Tomasini, Alejandro: «La filosofía mística de Russell y lo indecible en el Tractatus»,* Dianoia *(México), 36, 1990, pp. 157-178.*
[26] *Russell,* Ob. cit. *p. 30.*

... los que tratan de lógica matemática en rojo –y todos los estudiantes de filosofía deberían leerlos–, los que tratan de ética y política en azul –y no se debería permitir que nadie los leyera–[27].

Si leemos con atención *Por qué no soy cristiano* de Russell veremos que se respira una racionalidad filosófica mucho más atea que si uno lee *Sobre Dios y la religión,* donde el autor trasmite cierto ideario de cualidades agnóstico-escépticas. Con todo, ambos libros se caracterizan por una serie de materiales que demuestran una decisiva posición antidogmática respecto a las Iglesias y a la fe formulando críticas específicas en cuanto a los valores morales que transmiten y a las insuficiencias lógicas del teísmo. En cuanto a Sartre, es reconocida en su persona y por su obra su posición intelectual atea, confesando en declaraciones a Simone de Beauvoir en *La ceremonia del adiós* una especie de «revelación ateística» manifiesta en lo más temprano de su juventud. Ambos enfoques de carácter teórico y biográfico nos resultan llamativos ante lo que agregamos.

La polémica teísmo/ateísmo tal como se plantea en la Europa donde están inmersos nuestros filósofos, es una polémica mucho más áspera que las discusiones que se podrían plantear hoy. En general, el debate intelectual formulado en la época no pasa de ser algo de lógica muy esquemática donde al parecer todo se decide por el asunto increencia/fe, dualidad que, por ejemplo, resulta matizada y con conclusiones nuevas a raíz de los encuentros cristianismo-marxismo al calor del Concilio Vaticano II (1962-1965) .

En la Francia de la guerra (y posguerra) de Sartre y Bataille y a comienzos de las primeras décadas del siglo en Inglaterra y Austria donde discuten Russell y Wittgenstein, las consideraciones acusatorias a la Iglesia y las críticas a la teología y a la fe (trinomio para muchos sólidamente ensamblado) adquieren en la práctica la función de línea divisoria entre creyentes o no. Recordemos que Sartre denomina a Bataille «cristiano vergonzante». Esto parece que causa tanto en Sartre como en Russell, con sus respectivos lenguajes, intentos serios por refutar cualquier atisbo de «espiritualidad» o «religiosidad» infundadas en sus correspondientes interlocutores, manifestadas para ellos tanto en el vocabulario críptico religioso de la *Summa Ateológica*, como en lo inefable a lo que conduce el *Tractatus:* «Mis proposiciones esclarecen así, quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ellas). Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo», dice el enunciado 6.54. No olvidemos que los comentarios de Brian Mc Guinness

[27] *Monk, Ray:* Wittgenstein. El deber de un genio, *Anagrama, Barcelona, 1994, p. 430.*

respecto a este libro lo llevan a decir que lo enigmático de ciertas formulaciones transforma «su filosofía como una especie de revelación mística» y que la lectura del texto tiene la intención de ser «como una iniciación a los misterios»[28].

Lo paradójico de todo este asunto es que tanto Wittgenstein como Bataille han quedado retratados con la etiqueta de «místicos» cuando ambos inciden sobre lo inexpresable, lo inefable o el absurdo (más que cuando se refieren a típicas preocupaciones religiosas en sus obras, como «Dios», «creencia», «fe»). Pues Sartre y Russell, al igual que ciertas consideraciones de la crítica atea, parecen intuir el sentido de tales formulaciones reposando, no en algo definidamente creyente, sino en fuentes de naturaleza metarreligiosa. Incluso el lenguaje de Wittgenstein respecto a la creencia (véase *Cultura y valor, Diario Filosófico 1914-1916, Observaciones a «La Rama Dorada» de Frazer,* etc.) ha proporcionado una cierta lógica para que se hable de él como promotor de una «nueva fe»[29].

Esa posible metarreligiosidad que a veces se puede respirar en Bataille y en Wittgenstein brota de algo común. Arranca de esos destellos de inteligibilidad que ofrecen a nuestro entendimiento las sugerencias de sus respectivas experiencias y lenguajes para mirar desde un plano distinto a las ortodoxias el fenómeno de creencia religiosa. Proporcionan un paradigma diferente y causan un efecto particular en nuestro pensamiento actual, pues transgreden esa perspectiva tradicional impuesta para entender la religión y la fe en relación a conductas, sentimientos y emociones respecto a «Dios». El análisis del lenguaje y la ética de Wittgenstein, y las experiencias vitales de Bataille producen un eco nuevo en relación a lo que comprendemos como sentido de la existencia humana.

Y al hablar de «existencia» nada más conveniente que señalar unas breves consideraciones biográficas sobre estos dos pensadores: dentro de las escasas concordancias históricas establecidas entre Bataille y Wittgenstein, puede resultar interesante hacer notar dos de ellas con el fin de observar el contenido de la espiritualidad en ambos autores. Nos referimos a la vocación monástica frustrada de los dos, y a la pertenencia a grupos secretos de carácter intelectual.

En el caso de Wittgenstein su deseo de hacerse monje es algo que permanece latente durante largo tiempo, llegando a trabajar como jardinero en la Abadía de Hütteldorf en Viena en 1926, acabada sus funciones como maestro de escuela. Las indecisiones profesionales que vive Wittgenstein, una vez terminados sus estudios de ingeniero y filósofo en

[28] *Guinness, Brian:* Wittgenstein. El joven Ludwig (1889-1921), *Alianza, Madrid, 1991, p. 394.*

[29] *Cf. Aguirre, J. «¿Cómo hablar de Dios hoy? La meditación religiosa en Wittgenstein», en* Analogía *(México) 1, 1991, pp. 79-104.*

Austria, Alemania y Gran Bretaña lo hacen pensar en la vocación religiosa. Pero no porque no ingrese en tal abadía hay que descartar el perfil monástico de Wittgenstein. En el fondo, fue un monje sin congregación pues en capítulos distintos de su vida estuvo sometido a vicisitudes típicas de una existencia eremítica: la frugalidad en su modo de vivir, la cabaña que se construye en Noruega para huir del mundo académico de Cambridge, la entrega a la enseñanza de los niños desde 1920 hasta 1926 en los Alpes austriacos, la renuncia a la herencia millonaria de su padre, la admiración por el ejemplo evangélico de Tolstoi, etc., constituyen un verdadero símil de un largo itinerario ascético y sacerdotal. Un análisis biográfico de Wittgenstein muy particular realizado por Colin Wilson dice que Wittgenstein tuvo durante toda su vida «la fantasía» de ser un monje o un asceta intentando con ellos sublimar la culpa por su homosexualidad[30]. William Warren Bartley III agrega que gracias a ciertos sueños de Wittgenstein puede considerarse que el filósofo se había sentido «llamado» en algún momento de su vida, interpretando de distintas formas la respuesta a ello[31].

Respecto a Bataille, podemos decir que abandona temprano su vocación monástica, después de ingresar en el seminario en 1917. Los biógrafos consideran que en 1922 Bataille se despide para siempre de la fe cristiana, pero es muy difícil no ver en ese lenguaje de la *Summa Ateológica* la profunda impronta de una personalidad interpelada por asuntos místicos.

Sobre la pertenencia a grupos secretos, digamos que Bataille crea en 1937 una sociedad esotérica llamada «Acéfala», intentando con ella influir en la revista francesa del mismo nombre fundada en 1935. La publicación lleva el subtítulo de *Religión. Filosofía. Sociedad* y como es natural los miembros de este grupo discuten de un modo específico asuntos propios de estas materias. Pero también en el fondo buscan promover:

> el foco inicial de un restablecimiento de lo sagrado, que cambiase la cultura occidental o al menos la francesa, fundando una especie de religión, si bien se trataba de una religión atea o con una concepción de la divinidad acéfala, de carácter irracional, expresión de la violencia destructiva que constituye la esencia del ser, según la concepción de Bataille[32].

En Cambridge, Wittgenstein es invitado a integrarse a un grupo selecto y minoritario llamado «Los Apóstoles» cuyo origen fundacional se

[30] *Wilson, Colin:* Los inadaptados. *Planeta, Barcelona, 1989, p. 269.*
[31] *Bartley, William Warren III:* Wittgenstein, *Cátedra Teorema, Madrid, 1987, p. 39.*
[32] *Goldaracena, Celso:* Ob. cit. *p. 232.*

remonta al año 1820. Pertenecen a él personajes como Moore, Whitehead, Russell, Keynes, y en 1912 nuestro filósofo es elegido como un miembro más del grupo, preocupado por debatir asuntos de naturaleza filosófico-morales.

El pensamiento específico de Wittgenstein y Bataille respecto a la religión (con el acierto o la fortuna que puedan tener hoy en el concierto intelectual) nos hace pensar en dos figuras contemporáneas atípicas. La producción intelectual y el consenso establecido por otros pensadores de la época para observar (y vivir) la problemática religiosa, no siempre se ajusta a las especulaciones sobre lo místico formuladas por Bataille y Wittgenstein. Frente al reino del secularismo que se impone en una Europa en crisis –ambos vivieron muy de cerca las dos guerras mundiales– el pensamiento y la conducta de los dos pueden permitir observar en ellos una especie de romanticismo y una determinada nostalgia por la pérdida de lo sagrado que afecta a la conciencia actual del hombre profano. Sus balbuceos específicos sobre «lo religioso» parecen ser tentativas (¿insuficientes?) por recuperar, de modo indirecto, determinados contenidos de conocimiento que contribuyen a examinar a fondo en qué consiste creer. La racionalidad disolvente existente en la mística es especial: se constituye en un proceso que termina por revelar la esterilidad de nuestros propósitos especulativos empeñados en afirmar por la razón la existencia de Dios en nuestro corazón. Como resumen final, nunca mejor expresado esto como por Ray Monk respecto a Wittgenstein –extensivo quizás a Bataille– cuando dice de este pensador que a medida

> que se sentía demasiado teórico, demasiado «sabio», se sentía falto de vida. La necesidad de pasión, de religión, no era sólo algo que veía en el mundo que le rodeaba; era algo que percibía en sí mismo. Se veía compartiendo los mismos defectos característicos de nuestra época, y necesitaba el mismo remedio: fe y amor. Y al igual que nuestra época encuentra imposible creer en Dios, también él se encontraba con que no podía rezar: «Es como si tuviera las rodillas demasido rígidas. Me da miedo la disolución (mi propia disolución) si me ablando»[33].

Mario Boero

[33] *Monk, Ray:* Ob. cit. *p. 446.*

Una herencia inoportuna

El teatro de Copi, a diez años de su muerte

La vida es un tango: como corresponde a la mitología rioplatense del género, el pecador porteño Raúl Damonte ancló en París donde conoció las fatigas, el reconocimiento, el exceso, los fulgores, la gloria, el placer y el rigor: infiernos y paraísos alternativos separados apenas por un par de escalones, la distancia en la que el agua de Rochas se muda en esencia de urinario. No hubo eco funeral del bandoneón –tampoco aguacero vallejiano– y allí terminan las semejanzas.

La vida de Copi, "vivida a plena velocidad" (como dijo Jorge Lavelli en ocasión del tránsito) no moduló ni en su muerte, al tono menor del tangazo melancólico. Un tango a la Copi (*La vida es un tango,* forma parte de su corpus narrativo, junto con las novelas *El uruguayo, La ciudad de las ratas* o *La guerra de los maricones*), con chascarrillo final jugado, como todo lo suyo, en el sitio exhibicionista por excelencia: el escenario.

Condenado sin apelación por el SIDA, escribió *Una visita inoportuna,* que se estrenó póstumamente en el Théâtre de la Colline, colocándose a sí mismo como eje y *metteur en scène* de su deceso. Aquella última *boutade* fue universalmente celebrada –público, crítica et al– en París, y antes que nadie por los propios intelectuales en fase terminal, sus compañeros de ruta, de andanzas *à pleine allure.* Uno de ellos, Armando Llamas, escribe: "Un gran comediante se está muriendo en un hospital parisién: transforma esa enfermedad en una fiesta y contamina un universo reputado glacial, no con un virus sino con los vicios del ingenio (...) El héroe de Copi alcanza la única inmortalidad digna de serlo: la del personaje, la del artista...» Elegía de otro escritor militante, Guy Hocquenghem: «Molière, si mis recuerdos son exactos, murió en escena interpretando *El enfermo imaginario.* Copi por el contrario está tan vivo que no duda en hacernos estallar de risa con la más terrible de las situaciones (...) Falsa muerte, seguida de una verdadera, parrafadas y confidencias, persecución por los amigos, nuestro Molière moderno no ha olvidado ningún ingrediente. La carcajada de Copi nos enseña en el fondo que toda enfermedad, todo tabú, es siempre imaginario».

Una visita inoportuna cierra el ciclo teatral de Copi. Obra única, excepcional, reverenciada en Francia y Nueva York, es poco conocida,

mal conocida o simplemente rechazada en los países de habla hispana. De alguna manera, emblema de su visión cáustica –atroz pero con una furiosa vocación de no-trascendentalismo, exenta de pruritos pero con una ofensiva ausencia de petulancia– la burla postrera de Copi se estrella en Barcelona. El público burgués suficientemente ilustrado para festejar las chuflas que dirigidas a la Moreneta, Pujol y el Papa, cosecha Boadella, no tolera que se bromee con el SIDA, con la muerte, con la iconografía hospitalaria. Le falta un hervor o le sobra una pudibundez para la ferocidad de esa risa, reveladora de un ateísmo esencial, una vitalidad de pecado sin penitencia, eminentemente anticatólica. Donde en Buñuel hay pensamiento perverso de raíz religiosa, en Copi hay acto sin prejuicios; donde en Valle-Inclán lo negro conoce culpa y expiación, en Copi simplemente está, sin subrayados, sin remordimientos; no hay regodeo, pero tampoco hay compasión. No huele a sotana Copi, por ninguna parte: de ahí la indiferencia o el rechazo que la práctica totalidad de su obra alcanza en España. Mientras en el esperpento los pecadores abrazan los cadáveres y entonan un mea culpa o se encierran a morir junto a la profanada putrefacta –todo en el orden de una redención que viste ropaje anticlerical–, en sus obras no hay conmiseración alguna con el muerto, que puede, por otra parte, resucitar para ser asesinado *ad infinitum*, como sucede de *Las cuatro gemelas* o *Les Escaliers du Sacre Coeur*. Si a pesar de la cercanía física de su autoexilio francés, España no ha sido terreno propicio para la obra de Copi y la práctica totalidad de los países hispanoablantes la han ignorado, el tabú del teatro de Copi en Argentina reviste un carácter paradójico, por cuanto el país se quiere de raíz laica, de educación sarmientina, arraigadas convicciones liberales y tradición humorística, totalmente desvinculada tanto de lo blasfemo como de lo religioso.

La geneología de Copi –su padre fue Raúl Damonte Taborda, autor de los en su día muy conocidos «monos de Taborda» –entronca con cierta ácida ironía rioplatense que comienza por ser autoironía, fruto de la considerable influencia cultural italiana y judía. Copi abreva, consciente o inconscientemente en los dibujantes de comics o viñetas como Juan José Medrano, Lino Palacios, Divito, la serie de Patoruzú, Faruk y Landrú, el humor delirante de la actriz Niní Marshall, la escatología del actor de revistas Adolfo Stray, el travestismo pionero de los Cinco Grandes del Buen Humor, las milongas de Ivo Pelay cantadas por Tita Merello o los desplantes barriobajeros de la *Negra* Sofía Bozán, y del vodevil altamente urbano de los rubros Paulina Singerman-Juan Carlos Thorry, o Irma Córdoba-Osvaldo Miranda-Enrique Serrano. Pero este malévolo talento por cuya obra transitan maricones, travestonas, lesbianas, ratas, marginales, líderes políticos en ropa interior, infanticidas, heroinómanos o militares calzonazos, va más allá de lo tolerable en su país de origen: pone

frente a los ojos de aquellos que «no han visto nada», el espejo del horror, de lo atroz, consumado en años de represión militar, en años de *plata dulce* (dinero fácil), de claudicaciones morales de la mayor abyección, de pulsión al crimen particular y de Estado. No lo coloca con mensaje, oculto o deliberado, como lo hacen, a distancia radical, Dragún, Gámbaro, Gené o Gorostiza; es más, Copi pareciera no haber pensado en nada de ello al escribir sus piezas. Pero están allí, dinamitas pergeñadas en el París anhelado de los argentinos, hablándonos de forma *insouciante* de la facilidad del homicidio, del pavor que esconde el ritual político, del odio que suscita un argentino en el exterior, del desencuentro del amor y el vértigo de la promiscuidad. Orilla el tango e incluso el drama gauchesco, pero no es Gardel, y menos Borges. Es una gloriosa *loca* que sale cada noche al encuentro del placer y del horror –a menudo unidos–, un escritor libérrimo sin posturas ni adscripciones, que concibe una obra teatral a la altura de Beckett o Ionesco, pero infinitamente más divertida, menos retórica: «Un Samuel Beckett que no se creería investido del peso del mundo ni del peso del yo; un Beckett con pudor, en suma» (Armando Llamas).

El tema específicamente argentino está presente con virulencia en dos obras tempranas de Copi: *El Cachafaz,* lejana pieza escrita originalmente en castellano y *Eva Perón,* de 1970. En *El Cachafaz,* exhumada en 1993 por Alfredo Arias en el Théâtre de la Colline, se trata de la demistificación absoluta del legendario bailarín de tangos, malevo mentadísimo del 900 porteño, aquí entregado a la sodomía, el descuartizamiento y la antropofagia, pasatiempos recurrentes de los personajes del autor y acaso metáfora evidente de un país que se devora a sí mismo, sin frontera entre el acto de amor y el acto de vesania.

Eva Perón, irrepresentable en Argentina, es una pequeña pieza magistral de 45 minutos. Durante su estreno en el Teatro de l'Epée de Bois en París, grupos de ultraderecha quemaron la sala. Un fallido intento de hacer una lectura en la Casa de América de Madrid en 1993, fue acogido con prudencia lógica por sus responsables de entonces –muy abiertos en todo sentido– ante la segura queja de la Embajada Argentina. Las ridículas manifestaciones alrededor de la nívea y glamorosa falsificación de Madonna hacen impensable algo menos que un crimen si se montase allí la pieza.

Thriller sorprendente, que transcurre en la habitación de Evita agonizante mientras tras la puerta se agolpan curiosos, fotógrafos y reporteros del mundo entero, es la postrera argucia de Eva para escapar al designio terrible que le espera: seguir, como cadáver, siendo objeto manipulable de Perón y de su madre. Decide entonces vestir con su traje de presidenta a la enfermera, apuñalarla y huir para morir en paz, mientras es el otro cuerpo el que será entregado a la adoración pública. La profundidad

de algunas reflexiones políticas y la clarividencia de ciertos momentos contrasta con la brutalidad del comienzo:

«EVA: ¿Dónde está Perón?
MADRE: Tiene jaqueca.
EVA: ¿Y qué? Yo tengo cáncer».

El tema argentino –dentro del tejido más vasto de lo «hispanoamericano» –reaparece brillantemente en *La Pirámide*: una rata argentina decide viajar en Cadillac al Imperio Inca y allí encuentra a su reina, hija del gran cacique Patoruzú, y a la princesa, fruto de amores adúlteros con un jesuita vasco que escribe con su propia sangre la biografía de Ignacio de Loyola. Los tres custodian la pirámide de los nativos que desean asaltarla para comerse las piedras, acuciados por el hambre. El contraste de caracteres entre la mundana rata argentina, con título de bibliotecario, la ferocidad visionaria de las princesas incas y la ilimitada ambición del jesuita se establece de inmediato. En una sucesión de golpes de fortuna –Copi ya domina aquí con mano maestra el armazón del vodevil y la comedia de enredos o «de boulevard»– se producen las alianzas y estrategias de cada personaje para no ser canibalizado. La súbita aparición de agentes del servicio secreto español y una rebelión comunista encabezada por la vaca sagrada, completan el cuadro de la sátira, demoledora más allá del enunciado: exilio, condición del argentino europeizante en América, amor-odio con los españoles, paso salvaje de regímenes feudales a utopías igualitarias.

Copi vuelve, indirectamente, a lo argentino en su penúltima pieza: *Les escaliers du Sacre Coeur* y lo hace por medio de la forma. Aunque escrita, como todo su teatro, en francés, conserva el modelo, la música y el ritmo del poema gauchesco del siglo XIX. Bajo ese estricto molde estético, toda la fauna de Copi se da cita en las famosas escaleras del París canalla, sitio de levante, de ligue, *où on va draguer.* Mimí y Fifí, dos viejas travestis, cancerosas en estado terminal, abandonan el hospital todas las noches para encontrar hombres en las escaleras, violarlos, matarlos y robarles. Esos muertos, como es normativo en Copi, vuelven una y otra vez a la vida, entre ellos el marqués pederasta, que coincide noche a noche en las escaleras con su esposa e hija, todos a la búsqueda de su identidad sexual. Una banda de lesbianas rivaliza en asesinatos con las transformistas, un árabe romántico y un policía justiciero se entremezclan entre ellos, únicos seres llevados por el amor. Detrás de la loca peripecia, de la *folle journée* beaumarchesiana, la irrisión de la muerte, la imposibilidad de amar, la compulsión a copular campean por sus comiquísimos fueros, golpe a golpe de guiñol. El tema de los asesinatos circulares tiene su paradigma en *Las cuatro gemelas,* obsesiva y repetitiva en sus escasas

frases escatológicas (pasión argentina por el insulto, veneración porteña de lo soez) escupidas alternativamente por las protagonistas en su lucha perenne por el dinero, la heroína, la huida, antesala del ciclo de muerte y resurrección que aquí se expresa en los más puros y vitales términos teatrales. Una vez más Llamas: «Desembarazada del peso de la poesía, del psicologismo, del didactismo, de la interioridad (es)una de las grandes piezas de teatro de nuestro tiempo, irreductible, un verdadero teatro de la crueldad que habría cumplido de una vez por todas, sobrepasándolas, las propuestas de Antonin Artaud».

Pieza de milonga caníbal, *thriller* necrológico-político, aventuras tintinescas de un argentino en la Gran Pirámide, saga gauchesca de travestis y lesbianas, la gama de recursos no sólo temáticos sino estilísticos de Copi es inagotable. Poética en su primera obra francesa, *Le journal d'une reveuse,* estrenada por Emmanuelle Riva en 1968, fantástico-patética en su primera gran obra adulta, *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer,* homenaje al folletín siberiano, al melodrama como forma, erosionado por la más radical trasgresión sexual: la madre, una mujer con pene injertado, ha embarazado a su propia hija transexual operada en Marruecos, quien a su vez tiene amores sáficos con su profesora de piano ante el voyeurismo del esposo de ésta, coronel de unos cosacos que sistemáticamente poseen a la chica de tres a cinco en los urinarios de la estación del transiberiano. Para Llamas, *L'homosexuel* define justamente lo imposible: «Los personajes de Copi nunca llegan a ser definidos, firmes, son agujereados, proteiformes»; él mismo nos da la clave en este pasaje:

«IRINA: ¿Sabe lo que quiere decir invertebrados? Es en español. Quiere decir un animal que no tiene vértebras, como un caracol. Usted no es charlatana. ¿Quiere que me calle?
GARBO: Sí».

Luego, siguen dos monólogos de bien distinto signo. *Loretta Strong* es una mujer que dialoga con todos los personajes provenientes de aquel Copi más emparentado con el cómic: ratas, hombres-monos de la Estrella Polar, murciélagos, cosmonautas, caníbales de Venus, loros, cadáveres, plutonianos. Línea de continuidad con sus personajes dibujados, pero que se despojan aquí de cierta ingenuidad mundana que les acompaña en el papel para revelarse obsesos sexuales, asesinos, violadores, prefigurando un mundo del espacio más allá de todo principio del placer, anticipo irreverente del sexo científico-solitario del futuro. *Le Frigo,* en cambio, es un juego a la Frégoli, donde desfilan todos los lugares comunes del Copi urbanita snob: hija, madre, psiquiatra, pitonisa, detective y perro. Él mismo interpretó en el estreno todos los roles. Quedan las piezas más del Norte, entre ellas su extraordinaria *Tour de*

la Défense, brillantemente definida por Llamas como un homenaje a las *psicoplays* de Albee o de Kopit: una pareja de homosexuales, una mujer desesperada que lleva su hija muerta en una maleta, un maghrebí presa sexual deseada por todos, un marido americano alcohólico, una vecina chic, una serpiente pitón y una gaviota son huéspedes imposibles de una cena de fin de año, en que el indispensable insulto copiano adquiere el tono de reproche contra reproche, característico de *Quién le teme a Virginia Woolf,* o *Delicado equilibrio,* con la vuelta de tuerca del exceso que, una vez más, anula todo trascendentalismo. *La Tour* contiene una de las dos únicas alusiones religiosas del autor (la otra es el repetido «Dios mío» final pronunciado por la madre de Evita). Religiosidad particular, empero, en su idea de Dios como en la escena en que Ahmed y Micheline ven estrellarse el coche que conduce al resto de los protagonistas:

«MICHELINE: ¡Oh, Dios mío, Ahmed, protégeme!
AHMED: Estoy aquí, Micheline, no tengas miedo.
MICHELINE: ¡A veces Dios llega tan de repente!»

La noche de Madame Lucienne es Copi oficializado, estrenado por María Casares y Lavelli en Avignon, premiado allí, apenas antes de obtener el Prix de la Ville de París al conjunto de su obra teatral, editada por Christian Bourgeois. Juego infinito del teatro en el teatro, concebido a la manera de una pieza de suspense, *La nuit* es Copi con la mano izquierda jugando a su maestría.

Afirma con razón su exégeta Llamas: «Allí donde los dramaturgos contemporáneos hacen a menudo literatura o poesía dialogada, Copi es lisa y llanamente uno de los pocos que hace exclusivamente teatro (...) Como Chejov o Pirandello, no escribe textos para leer. Se trata, violentamente, de textos para ser interpretados».

Y el gran Hocquenghem: «El teatro de Copi, como sus dibujos, si se mira de cerca, siempre ha sido terrible... pesadillas en escena. Pero pesadillas en que la angustia es de golpe destruida por una carcajada, por la alegría de un *gag.* Como en los trenes fantasmas que le gustan tanto en Barcelona y otras ciudades, el miedo sucede a la risa loca, y el pánico al gozo. El escalofrío se confunde con el espasmo de hilaridad. Se sabe desde Shakespeare, que nada hace surgir mejor una broma que una mancha de sangre».

Raúl Damonte Botana, heredero de una célebre familia periodística, nació en Buenos Aires en 1932, pasó a París en 1964 y pronto alcanzó la celebridad con la publicación de su viñeta *La mujer sentada* en *Le nouvel observateur.* Murió en París el 11 de diciembre de 1987.

Gustavo Tambascio

Apuntes de cine iberoamericano

México: la comedia en los años 40

Resulta curioso –pero no extraño– el péndulo crítico que redime cierto pasado del cine otrora denostado. Es habitual que en épocas de sequía se redescubran las fuentes. Sin embargo, el momento actual del cine mexicano cuenta con mejores películas que nunca. Basta citar al notable Arturo Ripstein, aunque éste sea la punta del iceberg, que es bastante profundo.

Hace poco, se vio en Huelva una curiosa y poco lograda *remake* homenaje de *Salón Mexicano* (1948) del legendario Emilio *Indio* Fernández. El director José Luis Díaz Agraz intenta en 1994 reconstruir aquel melodrama incluyendo como personajes-testigo al propio Fernández rodando su filme y al músico Aaron Copland, el autor del famoso poema sinfónico homónimo supuestamente inspirado en el turbio ambiente del cabaré.

Un reciente ciclo propiciado por la Embajada de México, se dedica a cuatro películas del populista Ismael Rodríguez: *Los tres García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947), *Los tres huastecos* (1948) y *Ustedes los ricos* (1948) todos a mayor gloria del popular cantor Pedro Infante.

Los hermanos Rodríguez también eran tres y todos dedicados al cine. Ismael dirigió dos películas con Evita Muñoz, a la cual los Rodríguez querían convertir en una especie de Shirley Temple mexicana. Una de ellas se llamaba *¡Qué verde era mi padre!* (1945) y no merece más comentarios. Las demás que hizo Ismael Rodríguez durante esos años estaban todas protagonizadas por Pedro Infante, ídolo popular cuya muerte en un accidente tiempo después produjo torrentes de lágrimas en las masas.

El mayor éxito de este realizador fue *Nosotros los pobres.* Antes, había destacado por la gracia de las situaciones, cierta autenticidad y frescura en los diálogos de *Los tres García,* una comedia de ambiente rural.

Nosotros los pobres, en cambio, transcurre en la capital, donde los personajes, de clase humilde, sufren una cantidad increíble de incidentes melodramáticos y cómicos. Era, como dice Emilio García Riera, «un

filme barroco hasta el absurdo». Como era previsible, Rodríguez realizó en 1949 *Ustedes los ricos,* secuela del anterior con los mismos actores, Infante, Blanca Estela Pavón y Evita Muñoz. También previsiblemente, la difusa crítica social culmina con la fraternidad entre clases, a la manera de Frank Capra. Guardando las distancias.

Es notorio que la producción mexicana de esa época, ya en declive su edad de oro, esterilizaba las virtudes originales de sus mejores cineastas, como Fernando de Fuentes o el *Indio* Fernández, llevándolos a repetir mecánicamente sus hallazgos.

Eso sucedió con las genuinas vetas costumbristas de Ismael Rodríguez. Pero este director ha frecuentado otro ángulo de su cuerda, que expresa lo que se llamó «el vigor primario de su mundo de bolero sentimental». Y éste es la violencia. Una violencia salvaje y elemental, que no rehuye la truculencia, como en *Los hermanos del Hierro.* Otro elemento es el uso del lenguaje popular, que da su sabor a los pícaros de *Nosotros los pobres, Los tres huastecos* o *La oveja negra.* Ismael Rodríguez reproducía –con cuidado– los regionalismos, como atributos del temperamento de sus personajes, con frases tales como «qué pues», «ya está bueno», «se me largan ahorita mismo», o «yo que iba a saber si no sabía». Esto también fue parte de su éxito.

La familia Barreto

La proyección en la Casa de América y en la Filmoteca Española, de tres películas de Favio Barreto, y el estreno de una cuarta, *O Cuatrilho* (que a su vez fue elegida para representar a Brasil en las candidaturas al Oscar) son parte de la historia de una familia dedicada por entero al cine.

La historia comenzó con Luis Carlos Barreto (1947) que se inició como fotógrafo y periodista en la revista *O Cruceiro.* Cuando surgía el «Cinema Novo», Luis Carlos Barreto estaba allí: coautor del guión y coproductor del filme *O assalto ao trem pagador* (1961) dirigido por Roberto Farias. Desde entonces fue animador y figura clave de aquel movimiento que revolucionó el cine latinoamericano con realizadores como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquím Pedro de Andrade, Ruy Guerre, Carlos Diegues y otros muchos jóvenes cineastas de la década del 60.

El «cinema novo» murió, pero nada de lo que siguió pudo obviar su referencia fundamental. Y Luis Carlos Barreto siguió engendrando cine y cineastas. En 1954 se casó con la concertista Lucy (desde entonces Barreto) que abandonó el piano para convertirse en productora ejecutiva de la compañía de su marido. Más de una treintena de películas (entre

ellas *By By Brazil* de Carlos Diegues y *Memorias de la prisión* de Nelson Pereira dos Santos) figuran en su haber, sin contar las dirigidas por sus hijos Bruno y Favio.

Su primer trabajo data de 1968 como asistente de escenografía en *La heredera,* de Carlos Diegues. Ha producido también los filmes de sus hijos, entre ellos el famoso *Doña Flor y sus dos maridos* (1977) de Bruno Barreto y los que dirigió Favio y que figuran en esta muestra: *India, la hija del Sol, El rey del río* y *Lucía (Lucia homem).*

Entre sus proyectos inminentes está la historia de amor entre Elisa Lynch y Francisco Solano López en el marco de la guerra entre Brasil y Paraguay.

Favio Barreto, el menor de los Barreto, se inició como cortometrajista y como asistente de producción y ayudante de dirección con otros importantes realizadores. Entre 1984 y 1985 escribió y dirigió *India, a filha do sol,* su primer largometraje. Ese mismo año 1985 participó como actor en *Memorias da cárcere,* de Nelson Pereira dos Santos. En 1986 dirigió su segundo largometraje, *O Rei do Rio,* al que siguieron *Luzia homem, Lambada* y *O Cuatrilho* (1995), recientemente estrenada en Madrid.

Sin duda Favio Barreto sigue, en su propia forma personal, la tradición de la familia: un cine de calidad expresiva, con elementos de crítica social y una cierta tendencia a la aventura. *India,* por ejemplo, muestra la situación marginada del indio y la explotación de los «garimpeiros» (los buscadores de oro y diamantes). En *Luzia homem,* el conflicto estalla entre los vaqueros asalariados de una enorme finca ganadera en el seco *sertão* del Nordeste (fue rodado en el estado de Ceará) enfrentados a un patrón casi feudal, que domina a políticos, policías y jueces.

A este telón de fondo se une la venganza que busca una joven cuya familia fue asesinada en el pasado por sicarios de la hacienda y la rivalidad familiar de los hacendados, uno de los cuales busca «diversificar» la tradicional actividad ganadera con la búsqueda de minerales y la colaboración de un amigo norteamericano. Un conflicto añadido que parece cabalgar –como dice un personaje– entre el siglo XIX y el XXI.

O Cuatrilho (es el nombre de un juego de cartas entre cuatro jugadores) es una saga familiar de inmigrantes italianos en la zona de la Sierra Gaúcha entre 1910 y 1930. Ambiciosa y en estilo de «novela río» muestra el creciente dominio del realizador, digno miembro de la familia Barreto.

Soriano y los gatos

Hace algo más de un año salíamos de un encuentro en la Casa de América e intercambiábamos noticias de nuestros respectivos gatos. Ya se sabe que los gatos de Osvaldo Soriano lo acompañaban y le daban su aprobación sobre las páginas recién escritas.

Antes, mucho antes, compartimos las tardes de redacción en aquel mítico diario porteño *La Opinión* fundado por Jacobo Timmerman en la década de los 70. No es del todo cierto que no hiciera nada: escribía, pero no siempre artículos. Nacía *Triste, solitario y final.* Entonces hablábamos sobre todo de sus pasiones: el fútbol, la novela negra (especialmente Raymond Chandler) y el cine. Entre otros mitos, de sus admirados Laurel y Hardy. Por cierto, durante un viaje a California para entrevistar a Chandler, pudo ubicar la tumba de Stan Laurel. ¿O era la de Hardy, que nos abandonó mucho antes?

Luego del éxito de su primera novela, que para los escritores de su generación fue como un estandarte, Soriano no abandonó el periodismo; dejó la crónica por notas menos urgentes pero de aliento más largo, mientras se volcaba en nuevas novelas, con la aprobación de sus gatos, claro.

Sus obras siguientes tuvieron un antecedente: su propio exilio. Así, de la novela negra pasó a rememorar la historia negra de la Argentina de la dictadura militar. *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno* muestran el absurdo enloquecido de una época no sólo criminal y sombría sino irrisoria. La autodestrucción del peronismo fanático y la sistemática persecución obsesiva del «proceso» militar, surgen de esas páginas dolorosas e irónicas.

Las dos novelas se llevaron al cine. La primera (1983) por Héctor Olivera –el director de *La Patagonia rebelde*– en el momento en que la dictadura se retiraba a sus «cuarteles de invierno», lo cual la salvó de una probable prohibición.

En 1984, Lautaro Murúa dirigió *Cuarteles de invierno.* Ambas películas fueron probablemente las que mejor expresaron no sólo esos textos sino el exacto clima de pesadilla de toda esa época. Luego llegaron *A sus plantas rendido un león, El ojo de la patria* y *La hora sin sombra,* que clausura, por desgracia, esta saga entrañable.

Pienso aún en los gatos que dejó junto a sus papeles desiertos. Y pienso en los sueños de Randolph Carter *(The Dream-Quest of Unknown Kadath,* de Lovecraft) donde era transportado a través de los espacios siderales por sus amigos los gatos. Quizás otros guíen al querido Osvaldo Soriano por unos mundos lejanos y más propicios que éste.

José Agustín Mahieu

Carta de Inglaterra

Andábamos a vueltas con las listas de Bloom y sus perogrulladas sobre qué cosa fuera o dejara de ser el canon (consecuencias de escoger mal contrincante o ponerse a su nivel), y no comprendíamos que a nuestro alrededor la lucha era otra, o es que simplemente no había lucha. Entre el 2 de septiembre y el 11 de octubre del pasado año, los clientes de *Waterstone's,* afamada cadena inglesa de librerías, fueron invitados a enumerar sus libros favoritos para una encuesta titulada «Los libros del siglo», cuyos resultados se acaban de dar a conocer hace apenas unas semanas. La ausencia de adjetivos, claro está, no ha engañado a nadie; el tono pretendidamente neutral de la encuesta, tampoco: la lista resultante es, en efecto, la «lista de los mejores», de los más guapos, de los preferidos o adorados por su público. Y el público, cuando se manejan los millones de dólares que manejan los complejos editoriales, es el que cuenta. No hay baremo más fiel ni lista más igualitaria que la de ventas: aquí lucen todos, Papas, cocineros y niños pijos. Sólo que en este caso no se trata, en rigor, de medir ventas sino *afectos,* lo que eleva la lista al rango de intocable. Con el amor no se juega. Puede uno tirarse de los pelos o adoptar cara de póker, que no le irá mejor criticando razones que la razón no entiende.

Cierto es que la lista, pese a la consternación general, contiene pocas sorpresas. La encabeza, como libro del siglo, *El señor de los anillos,* del gran Tolkien, que logra situar *El Hobbit* (o «El Hobito», como se tradujo en una antigua e inefable edición argentina) en un brillante decimonoveno puesto. Le siguen, entre los diez primeros, *1984, Rebelión en la granja, Ulises, Catch-22, El guardián entre el centeno, Cien años de soledad* (!) y *Las uvas de la ira.* Un vistazo al resto de la lista proporciona algún dato significativo: entre los cien primeros, sólo se incluyen trece libros escritos por mujeres; Roald Dahl sale mencionado cuatro veces; y el primer libro de poemas (*La tierra baldía,* de Eliot, seguido muy de cerca por *Cuatro Cuartetos*) no aparece hasta el puesto 101.

Al cabo, si algo demuestra esta lista es el escaso peso que la literatura en lengua no inglesa tiene en este país. De los ciento cincuenta primeros, sólo quince títulos están firmados por autores extranjeros. Entre ellos,

tres franceses (Marcel Proust, Albert Camus y Simone de Beauvoir), dos italianos (Primo Levi y Umberto Eco), tres alemanes (Günter Grass, Patrick Susskind y Erich Marie Remarque), y ningún español, aunque el lugar de honor de García Márquez, con otra novela, *El amor en los tiempos del cólera,* en el puesto 43, pueda curar algún orgullo herido. ¿Qué se desprende de estos datos?: sencillamente, que el lector inglés no se acerca a una novela traducida ni por casualidad, a menos que se trate de un clásico (Kafka y Proust, sorprendentemente) o de un *best-seller de calidad,* normalmente sancionado por el cine. Aunque las razones de semejante endogamia literaria no estén muy claras, no extraña la resistencia de algunos editores a publicar novelas extranjeras. Peter Bush, prestigioso traductor de Onetti y Juan Goytisolo, comentaba hace poco que los volúmenes de contratación de libros extranjeros por parte de las editoriales inglesas se hallaban muy por debajo de la media europea. En ocasiones, uno quisiera envidiar tal actitud: por algo tienen el mercado editorial más antiguo y saneado del mundo, y una confianza en las producciones propias que sólo recientemente hemos empezado a conocer. Pero para un lector español acostumbrado a hojear las últimas novedades internacionales (¿anglosajonas?) en su librería de provincias, estos vacíos tardan en aceptarse. Vienen asociados a los desplantes de un Philip Larkin, por ejemplo, quien se jactaba de no haber leído una sola línea de poesía extranjera en su vida: la estupidez, como se ve, no hace distingos. Fuera de estas consideraciones más o menos ociosas, cabe pensar en la importancia o el valor que poseen dichas listas. Es de suponer que a alguno le interesarán como termómetros del gusto establecido, aunque el asunto se complica si pensamos que el gusto es, en cierta medida, una imposición del mercado: se lee lo que está de moda, lo que se exhibe en los escaparates y los carteles de publicidad; se lee lo que se está vendiendo, lo que otros han leído antes porque vendía. La lectura ha dejado de ser una inversión (de tiempo, de energía) para convertirse en un valor seguro: quien da su tiempo, que es como dar dinero, exige una satisfacción precisa, inmediata, que prohibe dudas y malabarismos. El credo del lector medio se resume en ese lema de filiación *marine* que desde hace algún tiempo nos asola desde pegatinas, chapas y camisetas: *No nonsense,* «déjate de tonterías». Así de simple.

Y, sin embargo, la lista es un recordatorio de que nuestros libros favoritos son aquellos que nos formaron de jóvenes: a qué, si no, la preeminencia de *El guardián entre el centeno, En el camino, Trainspotting* y demás, aparte, claro está, de la topoderosa trilogía de la Tierra Media. Gimferrer ha comentado a menudo que uno vuelve siempre a los mismos libros, los que devoró en la adolescencia con la impaciencia y el asombro del recién llegado. Yo añadiría que no hay lecturas más inocentes ni indiscriminadas: aquí no cuentan modas, ni opiniones ajenas, ni la voz

del gurú de turno. Y es posible que nuestro afán primero como lectores adultos sea volver a sentir una inocencia parecida, aquella emoción casi furtiva con que tomábamos unas páginas y nos olvidábamos del tiempo, quizá porque el tiempo empezaba ya a no olvidarnos.

En lo que respecta a esta lista, mi único motivo de desconcierto se refiere a la sección de poesía. Entre los ocho primeros, aparecen cuatro libros de Eliot, uno de Yeats, otro de Hugh MacDiarmid, el *Ariel* de Sylvia Plath y *Aullido* de Allen Ginsberg. A excepción de las divagaciones pseudobárdicas de este último, nadie puede afirmar que estamos hablando, en ningún caso, de una poesía de fácil comprensión: dos *modernists,* un postsimbolista con inclinaciones metafísicas, y una inclasificable de verbo expresionista. Es más, dato curioso en un país tan dado a mirarse el ombligo, ninguno es inglés. ¿Dónde están los Auden y Spender, los Larkin y Amis? ¿Dónde está Robert Graves, o incluso Ted Hughes? Tampoco el irlandés Seamus Heaney aparece en la lista, pese a haber obtenido el premio Nobel y suceder a Stephen Spender en el puesto de venerable y encanecido *man of letters.* El puesto de honor de T.S. Eliot, con un poema que acaso ahora tendría serios problemas para encontrar editor, se explica con dificultad: ¿equivale su dicción a lo que la gran mayoría entiende por poesía?; ¿hay, en efecto, un consenso sobre sus cualidades literarias? No lo creo. Más probable resulta, como apunta la polémica y siempre entretenida Germaine Greer, que muchos mencionen el poema sin haberlo leído, creyendo cumplir de este modo una obligación cultural o, en caso extremo, indicando bien a las claras su pertenencia a una determinada élite social. Este fenómeno, tan habitual en otras latitudes (¿quién confiesa aquí no haber leído a Mallarmé o a Lezama Lima, tantas veces citados en vano?), cobra especial relevancia en un país tan testarudamente clasista como Inglaterra.

Que Auden o Larkin no aparezcan en la lista no deja de ser irónico, sobre todo si se considera su obsesión por llegar al gran público, a ese *nine-to-five man* en que cifraban el ideal lector de su tiempo (y del nuestro). Es posible que la hora de Larkin no haya llegado aún. Pero el ninguneo de que es objeto Auden tiene, por así decirlo, dos disfraces complementarios: por un lado, el desprecio más o menos simulado de los académicos; por otro, la indiferencia de un público cuyo ideal poético se cifra aún hoy en el énfasis de Dylan Thomas o en los versos más amables de Wordsworth, aparte una cala en el *If* de un Kipling menos insignificante de lo que esos versos dan a entender. Auden es todavía un poeta de *gourmets:* su gran ingenio (no siempre feliz, todo hay que decirlo) y la finura de su argumentación, de la que tanto aprendió Gil de Biedma, lo convierten en un escritor paradójicamente difícil; la ironía, al fin y al cabo, no tiene tantos practicantes. Quienes en nuestro país afirman escribir para la «gente común» (?) recorriendo los vericuetos de la

meditación y el didacticismo harían bien en recordar que el señuelo del ritmo y la imagen irrealista lucen más ante el posible lector: hay poemas espléndidos de Gil de Biedma cuya sutileza y agilidad argumentativa asustan a una audencia entrenada en Neruda o Salinas, por poner ejemplos diversos; seguir el ritmo de la meditación en versos medidos exige una cierta sofisticación lectora que no todo el mundo puede acreditar.

En cualquier caso, no creo que Auden se extrañara de la preeminencia de Eliot, ni que la resintiera: le admiraba y debía demasiado. Fue Eliot quien decidió la incorporación de Auden al plantel de Faber & Faber y quien inspiró algunos de los primeros libros del inglés, en especial *The Orators,* confuso cóctel de materialismo marxista, ideas freudianas y tics vanguardistas. Tampoco creo que se hubiera sorprendido demasiado de los resultados de la encuesta, y hasta es posible que se hubiera llevado una alegría: era bien conocida su afición por *El señor de los anillos,* que elogió repetidamente, quizás porque veía reflejada en Tolkien su propia adolescencia; al fin y al cabo, se habían educado en las mismas escuelas, compartían un mismo juego de referencias y una curiosa ambivalencia con respecto a los usos del *stablishment.* No es improbable, asimismo, que Auden percibiera en los libros de Tolkien parecido afán romántico o sentimental al que latía, oculto y asordinado, en sus propios poemas.

De Auden, precisamente, se publican en el *Times Literary Supplement* (24 de enero) cuatro poemas de juventud exhumados hace escasas fechas. Son, como puede imaginarse, textos de gran inmadurez, pero que revelan un desacostumbrado dominio formal y una consideración platónica de la experiencia amorosa que no cambiaría sustancialmente a lo largo de su vida. Los cuatro poemas fueron escritos entre 1923 y 1924 en el internado de Gresham, cuando el poeta contaba dieciséis años de edad, y al menos dos de ellos, los más explícitos en su declaración de amor, van dirigidos a Christopher Hale, compañero de promoción con quien le unía una amistad que en Auden se trocó rápidamente en enamoramiento. Sus títulos, «Revelation» y «Transfiguration» sorprenden en principio por desacostumbrados, ya que la temática o las referencias religiosas (que los poemas desarrollan con impudor adolescente) no abundan en su obra de madurez. Y sorprenden, también, por su conocido rechazo de una obra como la de San Juan de la Cruz, que Auden juzgó tangencial a la tradición inglesa y ajena a sus propios intereses. Es un juicio que, en mi opinión, no escapa a un puritanismo incómodo y algo cerril: Auden estaba fascinado por las funciones corporales en tanto que procesos puramente mecánicos. El cuerpo, al menos en los inicios de su obra, aparece desprovisto de todo componente sensual. Aunque fascinado a un tiempo por Marx y por Freud, su actitud recuerda extrañamente la del Marqués de Sade: su obsesión por el cuerpo no tiene raíces escatológicas sino lógicas, y viene asociada a su interés por máquinas y herra-

mientas. Sus deseos son construcciones de la razón; su sexualidad es mecánica y se agota en sí misma.

Sin embargo, uno sospecha que en su rechazo entran razones de tipo personal no menos importantes. No hay que olvidar que la poesía de San Juan de la Cruz fue objeto de una espléndida traducción del poeta de origen sudafricano, Roy Campbell, cuyas ideas abiertamente fascistas lo enfrentaron con el grupo de poetas radicados en Oxford en torno a Auden: Stephen Spender, Cecil Day-Lewis (padre, por cierto, del oscarizado actor Daniel Day-Lewis) y Louis MacNeice. Todos ellos, a los que habría que añadir los novelistas Christopher Isherwood y Edward Upward, tuvieron en uno u otro momento simpatías comunistas que Campbell atacó con saña, llegando a subsumir sus nombres en un despectivo «MacSpaunday» que no acabó de hacer fortuna. Campbell, poeta de lenguaje brutal pero hábil versificador, que tradujo asimismo *La vida es sueño* de Calderón, es uno de esos escritores marginales cuyas vidas se deslizan constantemente hacia el terreno de la ficción y el claroscuro: en contra de una leyenda que él mismo contribuyó a forjar, jamás combatió en el bando de Franco, pero su envidia del grupo de Oxford y su rencor expreso hacia la sociedad literaria inglesa lo condenaron a un pie de página en los manuales de historia literaria. Hoy en día, su nombre permanece en tanto que traductor de San Juan de la Cruz y Calderón, asociación se diría no del todo provechosa para estos últimos. Garcilasista *avant la lettre*, Campbell perfiló para sus contemporáneos una España que no se diferenciaba mucho de la que por aquellos tiempos quería imponerse desde las páginas de *Escorial*. Y es que si de listas y otras lindezas hablábamos, no deja de ser un comentario apto al talante de nuestra inmediata posguerra que el nombre de Campbell haya quedado totalmente olvidado; en España ya le estaríamos dando el Cervantes.

Jordi Doce



Juan Soriano: *Soldado y muchacha,* s.f.

Carta de Argentina

El Fondo Nacional de las Artes

Por sus características particulares, la originalidad de su concepción y la eficacia de su funcionamiento a lo largo de casi cuarenta años, el Fondo Nacional de las Artes de la Argentina bien puede ser considerado un modelo único en su género.

Esta institución tan particular fue creada por una ley especial en el año 1958 (Decreto-Ley 1224/58) con el propósito de estimular y proteger mediante el apoyo económico la creatividad de los artistas e intelectuales argentinos sin otra discriminación que los méritos individuales reconocidos. Una síntesis de esta acción fue puesta de manifiesto por un informe del Directorio en el año 1973 al señalar como objetivos:

1) Mejorar las condiciones del trabajo creador de los artistas y de las actividades culturales públicas y privadas sin sustituirlas.

2) Consolidar los valores culturales que enaltecen al país.

3) Impulsar la infraestructura cultural proyectada por las provincias y municipios mediante ayuda financiera a largo plazo.

4) Descentralizar a nivel regional el apoyo a las artes y a las letras.

5) Fomentar las artesanías regionales.

6) Estimular el conocimiento de los valores artísticos argentinos en el extranjero.

7) Distribuir los recursos en todo el país.

Esta actividad comprende las siguientes disciplinas:

–Arquitectura y urbanismo (en sus aspectos estéticos).

–Artes plásticas.

–Medios audiovisuales (cine, televisión y vídeo).

–Teatro, danza y demás artes del espectáculo.

–Expresiones folclóricas.

–Fotografía.

–Letras e industria editorial.

–Música e industria fonográfica.

–Diseño gráfico e industrial.

Los medios mediante los cuales se realiza la acción del Fondo son sustancialmente cuatro, sin perjuicio de otras modalidades aplicadas ocasionalmente:

Subsidios a entidades: Están orientados a entidades (jurídicamente constituidas) que persigan finalidades culturales y artísticas sin propósitos de lucro, museos y bibliotecas, asociaciones y entidades similares de todo el país. Estos beneficios no están dirigidos a personas individuales y se otorgan para algún objetivo particular, un plan determinado de acción, una propuesta elaborada por cada solicitante. En ese sentido sólo pueden optar a un subsidio por año. Para estimular las propuestas se realiza un concurso de subsidios cada trimestre con dos ganadores; uno para Buenos Aires y el área bonaerense y el otro para el interior del país. Estos subsidios especiales de 30.000 dólares cada uno se otorgan con independencia de los solicitados fuera de este sistema de concurso.

Préstamos a personas: Se trata de «préstamos blandos» otorgados hasta cuatro años de plazo de reintegro en cuotas mensuales de sumas de dinero de diferente monto solicitadas por artistas y creadores culturales con alguna finalidad relativa a su labor. Así, se solicitan permanentemente préstamos para adquirir o perfeccionar estudios y talleres de trabajo personal, compra de materiales para realizar exposiciones, editar catálogos, para computadoras, sistemas de reproducción, instrumentos musicales, puestas en escena de obras de teatro, equipamiento de talleres y estudios, edición de libros, realización de películas, trabajos de investigación y perfeccionamiento.

Becas: En la actualidad el Fondo Nacional de las Artes otorga unas cien becas anuales que se distribuyen en las disciplinas mencionadas precedentemente. En cada caso actúan jurados integrados por un miembro del Directorio y dos o tres reconocidos especialistas en la disciplina correspondiente. Dentro del centenar de becas que se otorgan anualmente, catorce de ellas se administran conjuntamente con la Fundación Fullbright de Estados Unidos e incluyen estadías de seis meses a un año en ese país a cargo del Fondo.

Premios: Son de dos tipos: los que el Fondo Nacional de las Artes, da mediante resolución del Directorio y los que se suman a concursos y premios organizados por otras entidades. El Fondo, por resolución del Directorio, otorga cada año un Gran Premio de Honor consagratorio y varios premios a la trayectoria de determinadas figuras para cada disciplina. Son premios de 20.000 y 10.000 dólares cada uno. Una idea de estos premios consagratorios la da la enumeración de algunos de sus ganadores: Jorge Luis Borges (1963), Enrique Banchs (1964), Juan José Castro (1965), Armando Discépolo (1966), Emilio Pettoruti (1967), Ariel Ramírez (1968), Eduardo Mallea (1970), Alberto Ginastera (1971), Benito Quinquela Martín (1974), Mecha Ortiz (1981), Líbero Badii (1982),

Ricardo E. Molinari (1986), Roberto García Morillo (1983), María Elena Walsh (1987), Raquel Forner (1988), Enrique Cadícamo (1989), Antonio Seguí (1990), Silvina Ocampo (1990), Astor Piazzolla (1991), Enrique Molina (1992), Ernesto Sábato (1993), Marco Denevi (1995) y Tita Merello (1996).

Los recursos

El Fondo Nacional de las Artes opera con recursos propios en su mayoría provenientes del llamado *dominio público pagante* que está constituido por derechos de representación, de inclusión, de ejecución, de reproducción, de edición, etc., sean directos, a través de los medios de comunicación (radio, televisión, vídeos, películas cinematográficas) o bajo cualquier forma de comunicación.

El dominio público pagante está constituido por los derechos mencionados correspondientes a obras artísticas cuyos autores superan los cincuenta años de fallecidos. Al caer los derechos en el dominio público, un porcentaje arancelado para cada tipo de derecho corresponde al Fondo Nacional de las Artes que lo recauda a través de las entidades autorales destinadas a tal efecto. Otros recursos los constituyen los intereses que percibe por los préstamos que otorga, así como los provenientes de sus activos financieros que en la actualidad suman una cifra cercana a los 3.000.000 de dólares.

El presupuesto anual de gastos y aplicaciones de sus recursos suma para el año 1997, 7.850.000 dólares que se distribuyen en un 78,3% en su programa de acciones (subsidios, becas, premios, concursos, seminarios, ediciones, adquisiciones de obras de arte y contratos de jurados).

Una idea de la aplicación de estos recursos la puede dar el hecho de que 3.000.000 dólares están destinados a préstamos; casi 1.000.000 dólares a becas y otro millón a subsidios a entidades.

El Fondo Nacional de las Artes funciona en un edificio propio, recientemente modernizado (calle Alsina 673) ubicado a pocas cuadras de la Plaza de Mayo. Tiene una dotación de algo más de 50 empleados distribuidos en sus seis pisos. El gasto en personal demanda un 14,7% del presupuesto (algo más de un millón de dólares) y los gastos de mantenimiento, administración y diversos alcanzan el 7% del presupuesto anual.

El Directorio

El órgano de decisión y administración del Fondo es el Directorio, cuyos miembros tienen mandato por cuatro años (con renovaciones par-

ciales cada dos). Sus integrantes son nombrados por decreto del Presidente de la República y deben ser personas de reconocida relevancia en el ámbito específico de las disciplinas artísticas.

El Directorio está integrado por doce miembros bajo la presidencia designada también por decreto presidencial. En la actualidad, es presidente Amalia Lacroze de Fortabat y son directores María Angélica Bosco (escritora), José María Dagnino Pastore (economista) Fermín Fèvre (crítico de arte), Francisco Kröpfl (músico), Cecilio Madanes (director teatral), Carlos A. Paz (abogado), Josefina Robirosa (artista plástica), Horacio Salas (escritor), Clorindo Testa (arquitecto, artista plástico) y Guillermo Whitelow (crítico de arte).

Han sido presidentes del Fondo: Guido Di Tella, Juan José Pinasco, Oscar Sbarra Mitre, Armando Blasco, Carlos M. Santillán y Carlos Leyba. A lo largo del tiempo han integrado sus directorios Victoria Ocampo, Delia Garcés, Héctor Basaldúa, Juan José Castro, Julio Payró, Augusto R. Cortazar, Pedro Ignacio Calderón, Silvina Bullrich, Ariel Ramírez, José M. Castiñeira de Dios, Roberto Caamaño, Raúl Soldi y Carlos Carella, entre otras distinguidas personalidades.

El Fondo posee también una pinacoteca, una biblioteca y una videoteca. Periódicamente compra obras de arte para sumar a su patrimonio o para donar a los museos del interior del país, mejorando y ampliando su patrimonio. Otra de sus acciones la realiza a través del Fondo Editorial que ha editado libros que están más allá de todo propósito comercial y al mismo tiempo tienen significación como expresión artística o documentación del quehacer cultural argentino. Así, entre muchos otros títulos ha editado un *Bestiario del Martín Fierro* por Eduardo González Lanuza, una *Bibliografía argentina de artes y letras 1959-1973, Cine argentino en democracia 1983-1993,* una *Bibliografía de las Artes Visuales Argentinas (1994),* un facsímil de todos los números de la revista *Martín Fierro* (1924-1927); doce *compact-discs* con un *Panorama de la música argentina* (1995) y un *Diccionario de orfebres rioplatenses* (1996).

La acción ejemplar del Fondo Nacional de las Artes cumplida con una gran continuidad, más allá de los avatares políticos e institucionales de la Argentina de los últimos cuarenta años, ha permitido a numerosos artistas realizar su obra, mejorando sus condiciones y ampliando sus horizontes. Por eso es una de las instituciones más prestigiosas y respetadas que posee la Argentina. Tiene un reconocimiento unánime por todo lo que ha realizado para el desarrollo cultural del país, ya que podría decirse que en toda su trayectoria institucional prácticamente nada de lo ocurrido en el campo de la cultura argentina le fue ajeno.

Fermín Fèvre

Entrevista con Fernando Savater

–Este 1997 se cumplen 25 años que en una librería de curas (¡oh paradojas!) de la ciudad de México descubrí un ejemplar de tu Nihilismo y Acción. *El año próximo se cumplirán veinte de tu primer viaje a México, en el que, casi de manera clandestina, diste un curso en la Universidad Nacional Autónoma de México sobre Nietzsche y Kierkegaard. En estos 20 años has recorrido casi toda la América Latina y has pasado de aquella clandestinidad académica a ser el pensador español más conocido, leído y debatido. Hoy mismo, un libro tuvo que aquí en Madrid no tuvo mayor impacto* (Sin contemplaciones) *es en México el libro extranjero más vendido. Aprovechando que nos encontramos en páginas hispanoamericanas empecemos por allí ¿Nos puedes contar cuál ha sido tu experiencia americana, sobre todo México, Argentina y Venezuela?*

–Desde el punto de vista intelectual, como profesor y escritor, la América hispana ha sido el encuentro más importante de mi vida. Yo me considero hispanoamericano y creo que a la mayoría de los escritores españoles que conocen bastante América latina (la cual incluye una parte que crece cada día, de los USA) les ocurre lo mismo. Y en esta convicción no hay nada que choque con mi convicción europeísta, sino todo lo contrario. ¿Europa? Muy bien, sin duda, pero para la cultura española, para los creadores culturales españoles, lo más importante es el lazo polémico que nos une íntimamente con América. De los países americanos, el primero que conocí y el que ocupa en mi alma un lugar más especial es México: yo creo que tenía la emoción de México dentro aún antes de pisarlo... Y que diré de Argentina, de Colombia, de Chile, de Paraguay, de Venezuela, de todos, de todos. Cuando hablo de ellos, tengo miedo a ser por un lado enfático y por otro injusto. ¡Cómo no olvidar a nadie cuando uno ha recibido tanto! En fin, desde el punto de vista de mi tarea intelectual, es en América donde me he sentido a la vez más útil y mejor reconocido. No puedo decir más.

–Tus primeros espejos: Cioran, Nietzsche, Schopenhauer ¿por qué los elegiste, cómo los ves ahora?

–Los tres son, en primer lugar, buenos escritores; los tres tienen a la vez rabia y humor; los tres detestaban a los profesores y a los patriotas.

A Schopenhauer y a Nietzsche los sigo considerando totalmente imprescindibles para comprender la *realidad:* no el mundo moderno, la filosofía contemporánea, nuestro tiempo o cosas así, que poco me interesan, sino la realidad. Pero es a Cioran a quien más quiero y de quien tengo más nostalgia desde que murió. A los otros me conformo con leerles, pero a Cioran le echo de menos.

–¿Cómo era el debate filosófico en España a mediados de los 60?

–Yo me incorporé a ese debate ya muy a finales de esa década. Por un lado estaba la filosofía académica conservadora (valga la redundancia) que apenas revoloteaba más allá del repelente neotomismo clerical o de inepcias no mucho mejores. Los disidentes de esa mugre eran marxistas –de vario espectro– o partidarios del pensamiento analítico, también variado. Y unos pocos, poquísimos, empezamos a hablar de Nietzsche recuperándole contra los fascistas que lo habían utilizado. Yo introduje un par de autores desconocidos que tuvieron gran aceptación fuera de la filosofía profesional, Cioran y Georges Bataille, y otro que nunca logró audiencia y que a mí me parece el filósofo más interesante de los últimos treinta años en Francia: Clément Rosset.

–¿Te relacionas con la tradición filosófica española inmediata? ¿Unamuno, Ortega, Zubiri, Zambrano?

–A Zubiri apenas lo he leído y no logro interesarme por él. Ortega, Unamuno y María Zambrano me han ayudado mucho, cada uno a su modo. Sobre todo Unamuno, que es el que mejor escribe de los tres con gran diferencia, por su simpática manía de protestar contra la muerte.

–¿Se concilian en ti el individualismo, el pragmatismo, la preocupación ética?

–El individualismo y el pragmatismo *son* actitudes éticas, de modo que no es difícil reconciliar las tres cosas. Las dos primeras me parecen formas de la cordura moderna, cuyo primer y a mi juicio máximo representante sigue siendo Spinoza.

–¿Cómo incorporas y recuperas a Spinoza?

–Queda dicho en lo anterior. Como anécdota, señalaré que leí la *Ética* de Spinoza en la cárcel de Carabanchel: un filósofo que interesa cuando está uno en la cárcel, sirve ya para todas las ocasiones de la vida.

–Los que van de puros cuestionan la participación del filósofo en la plazuela ¿Qué es? ¿Filosofía de periódico, de aeropuertos, de la jet set, de tertulia o gente guapa?

–Yo no me tengo por un filósofo en el sentido enfático y mayúsculo del término, sino por un filósofo con minúscula, un *philosophe* a la francesa (¡a la francesa del siglo dieciocho, claro, Derrida me valga!). Creo tener la capacidad de servir de intermediario entre la gran filosofía y la persona común, preocupada por la vida y la muerte pero no por el *curriculum.* Yo nunca he «estudiado» filosofía, sino que he leído para mi uso personal

algunos filósofos y los he difundido para hacer más soportable el entorno social en que vivo. Por eso escribo en los periódicos, viajo en avión y hablo para la gente, guapa o fea, que quiere escucharme. Cuando dudo si hacer o no hacer una cosa me pregunto: ¿lo habría hecho hoy Voltaire? Y si la respuesta es afirmativa... ¡adelante con los faroles y que se fastidien los envidiosos, a los que tanto fastidiaba Voltaire!

–Los géneros: ¿escribes novelas como filósofo y filosofía como novelista?

–Me gustan la narración y la reflexión, la reflexión narrativa, la narración reflexiva (como lector soporto también con agrado la narración sin demasiadas reflexiones). Soy mestizo de andaluz y madrileña, con abuelos catalanes, una abuela nacida en Argentina, he nacido y me he criado en el País Vasco: de modo que me va todo lo híbrido, en el sexo, en la política, en la literatura y en lo demás. Abomino de la pureza. Mi camino hacia la filosofía pasa por el regimiento de los grandes «irregulares» como Montaigne, Nietzsche, Giovanni Papini, Cioran y sobre todo Borges. Creo que si no hubiese leído a Borges y a Octavio Paz nunca habría perfilado ese ideal estilístico que, por inalcanzable que sea, es imprescindible para afrontar con buen ánimo la escritura.

–¿Qué importancia tienen los libros de divulgación filosófica para adolescentes o apenas jóvenes?

–Otro de mis maestros principales, Montaigne, censuró a quienes suponen que la filosofía no es cosa de niños ni de jóvenes, presentándola como algo adusto, severo. Dice Montaigne que la filosofía es siempre alegre, traviesa, *juvenil,* en suma. La adolescencia es la edad espontáneamente metafísica de la vida. No digo que todo el mundo nazca para ser filósofo, pero desde luego nadie nace para la imbecilidad irremediable, que luego tanto prospera. Quien no sabe escribir filosóficamente para jóvenes, ni se molesta en intentarlo o en comprender a quienes lo intentan, no tiene luego derecho a quejarse del «desinterés» creciente que muestran los planes de estudio por la filosofía.

–¿Qué te sugiere la restauración del pensamiento fuerte y la recuperación de la metafísica?

–Lo del pensamiento débil y el pensamiento fuerte siempre me recuerda aquel título de una comedia de Jardiel Poncela: *El sexo débil ha hecho gimnasia.* Si vuelve el pensamiento fuerte será por eso, porque el pensamiento débil ha hecho gimnasia. En cuanto a la metafísica, si retorna de lejos, esperemos a ver qué noticias nos trae...

–¿Qué te parece la actitud de una serie de pensadores españoles que enfrentan radicalmente la modernidad occidental como un gran error histórico?

–Bueno, a la modernidad llamada occidental (que es la misma también en Oriente) no le viene mal hacer autocrítica y poner en entredicho algunas de sus algazaras más prepotentes. Cuando realiza esta autocrítica es

más moderna que nunca, porque la razón es crítica y sólo la teocracia intelectual se alimenta de incienso. La trayectoria histórica del siglo XX no es precisamente como para congratularse, aunque la desesperación sería aún menos justificada. El argumento más sólido, en realidad el único válido que conozco, a favor del racionalismo ilustrado moderno son sus alternativas: los dogmas religiosos, la colectivización comunitaria de los valores frente a su universalización, la deificación mítica de la naturaleza como regreso a lo originario, las identidades insolubles frente a la solvencia del mestizaje escéptico, etc.

–En cuanto al filósofo y la política ¿son compatibles la militancia y la tarea filosófica?

–La filosofía está ligada a la polis, a la reflexión y a la práctica política, por tanto a la democracia. La filosofía es en el terreno intelectual, lo que la democracia, en el campo de las instituciones sociales. Hasta los filósofos más adversos al sistema democrático (o a los sistemas democráticos, porque hay muchos) son ciudadanos de una polis mental cuando hacen filosofía. No concibo a un filósofo desinteresado de la política: quien se desinteresa de la política, tampoco se interesa por el quehacer filosófico.

Héctor Subirats

BIBLIOTECA

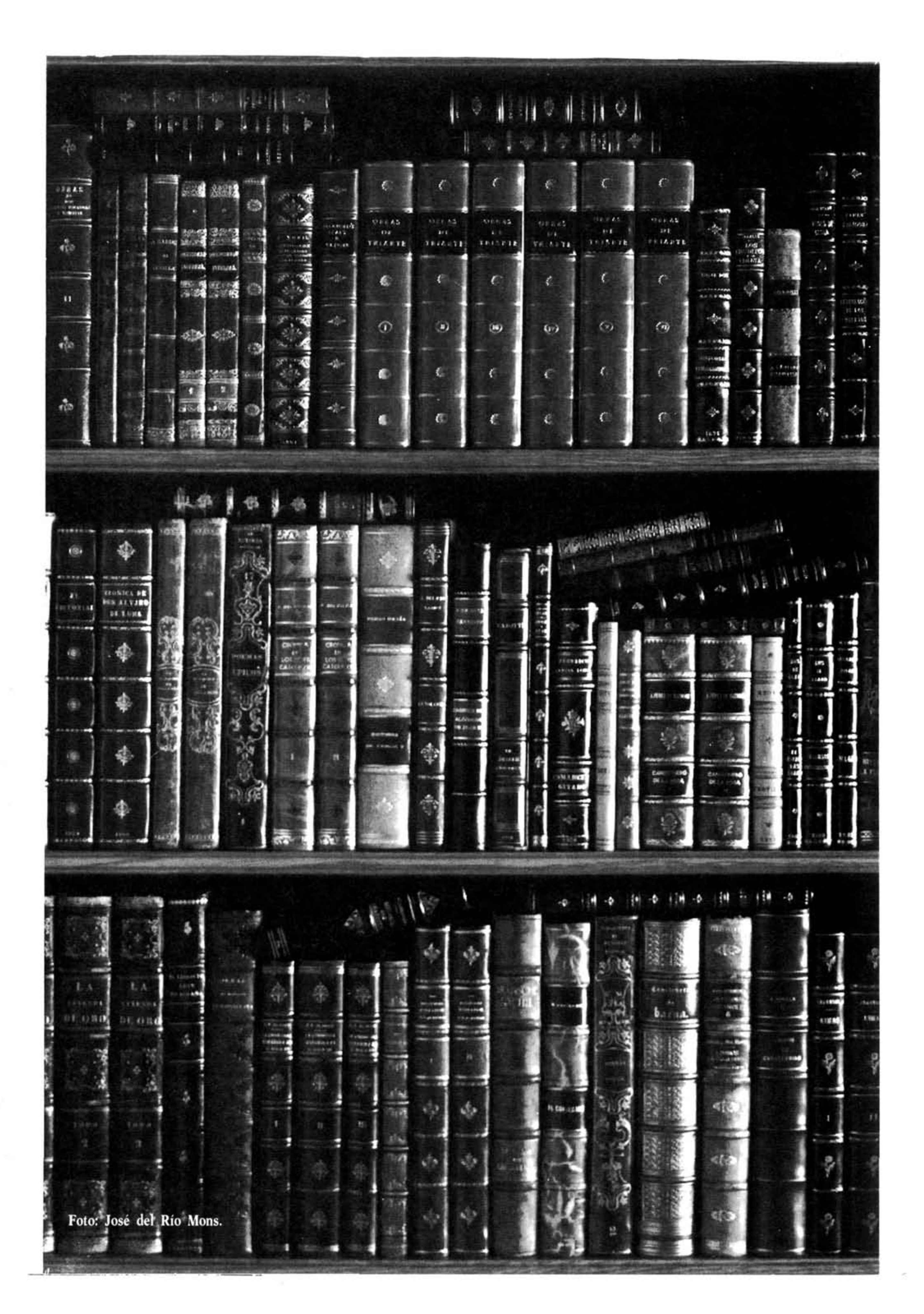


Foto: José del Río Mons.

Los libros en Europa

La bella dama despiadada, *Alain Charnier, Traducción e introducción de Carlos Alvar, Ed. Gredos, Madrid, 1996.*

El normando Alain Charnier (1385-95?-1430) nace, en una familia acomodada, cuando la Guerra de los Cien Años iba por su mitad. Tiempos de grandes tensiones entre Francia e Inglaterra y de inestabilidad y cambios en el occidente europeo. Charnier fue notario y secretario del rey Carlos VII y llevó a cabo diversas misiones diplomáticas. Tuvo una vida –profesional– semejante a muchos autores del prerrenacimiento. Escribió en latín y en francés, en prosa y en verso, obras como *Complainte contre la mort,* el *Belle Dame sans mercy* que aquí reseñamos, *Débat des deux Fortunés d'amour, Livre des quatre dames, Quadrilogue invectif,* entre otras obras en las que trata cuestiones políticas y amorosas.

Cuenta la historia, el debate más bien, de un enamorado desdeñado por su dama, la despiada o *sans mercy,* que acaba muriendo de tristeza. De ochocientos octosílabos se compone la obra, en la que dialoga la pareja y se refleja también la experiencia de desamor del propio autor. Es un debate poético según la tradición trovadoresca tal como se da en Uc Catola y Marcabrú, como nos aclara el informado prólogo de Carlos Alvar. Los sentimientos del enamorado se corresponden con las pautas del amor cortés, pero no tanto las de la dama, cuyo corazón acrecienta su dureza cuanto mayor es el amor de él. La dama es acusadamente realista, deshaciendo todo el idealismo que trata del proyectar el enamorado. Aunque esto es inusual en esta tradición, lo que hace patente, entre otras cosas, es el contraste entre los personajes en una relación amorosa no correspondida, pero también, según apunta Alvar, es una defensa de la mujer ante las artimañas formales del amor cortés. Sin embargo, lo que Chartier cuenta es un suicidio romántico por amor. Y ahí no hay discusión posible. No es un burlador... En su tiempo fue criticado por situar a la mujer como cruel ya que ésta no alimenta su idealización (exaltación). Produjo toda una literatura en la que se daba respuestas diversas a la dama y el caballero.

Esta obra fue traducida hacia 1460 al catalán por fray Francesc Oliver. Y hasta dio pie a la creación de un premio literario en Barcelona en 1457 a instancias de un cirujano que había sido rechazado por su dama. En castellano, el primero que cita a nuestro autor es el Marqués de Santillana. Esta es la primera vez que se traduce al español *Belle Dame sans mercy,* acompañado por *Cartas* y la *Excusacion,* dos textos que sitúan la polémica que suscitó dicha obra.

España romana, *Leonard A. Curchin, versión española de Julio Calonge Ruiz, Ed. Gredos, Madrid, 1996.*

Esta obra del especialista en epigrafía e historia social de la España romana, Leonard A. Curchin, autor de *The local magistrates of Roman Spain* (1990), abarca justamente lo que su nombre designa, la Hispania que comprendía la totalidad de la península ibérica, no solamente el territorio que hoy conocemos como España. Un espacio de gran diversidad de costumbres, desde actitudes bárbaras a refinadas, y donde se hablaba en latín, griego, ibérico, púnico y algún dialecto céltico.

Curchin estudia la romanización y sus resistencias dividiendo su obra en dos partes: la conquista y la asimilación. No fue cosa de un día sino de doscientos años. En algunos lugares la romanización fue muy rápida pero en otros, el proceso tardó mucho en completarse siendo más difícil en el campo que en las ciudades. Oficialmente, se considera el año 19 a. de C. como la fecha en que se completa la romanización comenzada doscientos años antes. La Galia, sin embargo, fue conquistada en una década. Curchin estudia cómo la romanización se produjo con más rapidez en los dominios de lo político, social y económico siendo más lento en las esferas de lo religioso, la lengua y el arte, es decir lo que se considera el mundo de las creencias e intrahistórico. Se puede cambiar de política de la noche a la mañana, pero no de dioses. Churchin se pregunta si la resistencia fue debida a cierto nacionalismo organizado o a la falta de un interés por parte de los romanos en permear todos los estratos. Su respuesta es que «la política oficial iba dirigida principalmente a la pacificación, la justicia y la recaudación de impuestos. En términos de religión, los politeístas romanos eran tolerantes con otros cultos, excepto cuando suponían una amenaza política». Esto parece acertado: las grandes guerras de religión son monoteístas. La conclusión de Curchin es la siguiente: «La romanización fracasó en tres áreas esenciales: primero, en la dispersión, porque aparte de un alto grado de romanización en el Sur y en el Este, las regiones del Oeste y Noroeste fueron asimiladas sólo parcialmente, los cántabros y vascos no fueron nunca romanizados; segundo, en profundidad, porque en muchas partes de la Península la romanización fue sólo una careta externa que enmascaraba superficialmente la cultura indígena; tercero, en durabilidad, porque en el Bajo Imperio las regiones del Norte, Oeste y central se desromanizaron, y las culturas prerromanas emergieron de nuevo».

Marcel Proust, *Jean-Yves Tadié, Gallimard, París, 1996, 952 pp.*

Una nueva biografía sobre Proust necesita una justificación,

después de las aportaciones que van de Pierre-Quint en 1935 a Duchêne en 1994, pasando por Painter, de Diesbach y otros, incluido el mismo Tadié, que se han acercado a su obra y a su vida, a lo uno a través de lo otro. Jean-Yves Tadié ha concebido esta voluminosa aproximación a Proust como una síntesis, teniendo en cuenta, además de la abundante documentación, el trabajo minucioso que se ha llevado a cabo sobre sus manuscritos, porque al fin y al cabo, *La recherche* es una obra inacabada. Por otro lado, según Tadié, la verdadera vida de un escritor es su obra, de ahí que la muerte no le ponga fin y se pueda seguir teorizando al respecto. Naturalmente esta afirmación tiene un límite, según creo: la vida del autor no puede acompañar a la obra en todas sus aventuras. Lo sabía muy bien Flaubert en su lecho de muerte: aunque había afirmado que Madame Bovary era él, en frase que hizo época, la maldijo porque él se estaba muriendo mientras ella seguiría viva. Nadie puede acabar de penetrar en la vida de Proust como nadie puede agotar la vida de su asistenta, Celeste Albaret. Así que hay un momento en que lo estrictamente biográfico ha de dar paso a la imaginación y al ensayo. Tadié no ignora este aspecto.

La vida se torna libro –y es bien sabido que Proust aprovechó cada anécdota de su vida como si su verdadero sentido hubiera sido desembocar en un libro–, y el libro, vida. Así que Tadié, describe e interpreta la vida de Proust hasta que de pronto ha de pasar forzosamente a escribir la vida de Proust a través de sus libros. Ambas realidades se interpenetran, están llenas de reflejos, que según Ortega y Gasset es «la forma más sensible de existencia virtual de la presencia de una cosa en la otra». Y una realidad tan ensamblada no se ofrece en bloques claros y distintos precisamente: todo lo que se sabe de Proust, incluida su obra, necesita de interpretación y tal como lo ha llevado a cabo Tadié, de narración. No hay historia ni biografía sin la intervención de la imaginación. Y no es que Tadié no haya sido riguroso, sino que para serlo hay necesidad de ese órgano invisible que da frutos tangibles. No es fácil penetrar en las nieblas de una vida sin una luz que es propia del que penetra, no de la opaca realidad desafiante. Para ello, este biógrafo ha buceado en todos los datos posibles, no se ha contentado como Painter, en tomar la obra de Proust como testimonio verídico de su biografía, transformando así la novela en datos. Pero tampoco ha prescindido, obviamente, de la obra, porque es el motivo de que ese hombre llamado Marcel sea estudiado.

Tadié, a quien se debe la edición de *A la recherche du temps perdu* en la Biblioteca Pléiade (1987-1989), ha escrito varios libros sobre el mismo autor: *Proust et le roman, Lectures de Proust* y *Proust.*

Cultura escrita en sociedades tradicionales, *Jack Goody (comp.), traduc. de Gloria Vitale y Patricia Willson, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, 383 pp.*

Jack Goody, catedrático de la universidad de Cambridge y autor de conocidas obras sobre aspectos sociológicos y antropológicos, recopila aquí diez ensayos sobre el papel que desempeña la cultura escrita en distintas sociedades. Frente a la moda de pensar la importancia de los nuevos medios de comunicación, Goody vuelve a lo que ha sido el soporte fundamental en la transmisión de la cultura, la palabra escrita. Los trabajos abarcan desde la China e India tradicionales a la Inglaterra preindustrial. No es que estén todos los momentos claves sino que se señalan algunos paradigmas o modelos de interés. En su introducción, Goody da un repaso al contenido del libro deteniéndose en el valor de los libros en la antigua India como mnemotecnia: la repetición y conservación del documento más que la discusión o análisis. Esta inmovilidad del texto se acompañaba de un valor sagrado, de ahí que el analfabeto, aunque no podía descifrar su contenido, podía sin embargo sostenerlo en las manos y pasárselo por la frente con el fin de verse beneficiado por los dones del libro. Esto mismo ocurría en las bibliotecas giratorias de China y del Tibet que permitían a los analfabetos obtener las virtudes que brinda la lectura de las escrituras. En cuanto a China, Goody nos recuerda los grandes períodos en que su escritura empleaba un sistema no fonético, tonal. Citando a De Francis, rescata este dato: durante la mayor parte de la historia de China sólo un 1 ó 2 % ha compartido el conocimiento de su escritura ideográfica, que era realmente complicada. Por eso se pensó (desde Lenin a Mao Tse-Tung, pero también lo pensaron numerosos misioneros en el siglo pasado) que el gran cambio de la cultura china debería comenzar por la fonetización de la lengua. Si se quiere acabar con el confucianismo hay que comenzar por la lengua. Y a principio de este siglo se introducen los símbolos fonéticos como elementos auxiliares en el aprendizaje de los caracteres.

Ensayo valioso pues, porque no sólo estudia el proceso de transformación de culturas tradicionales con una escritura altamente sofisticada sino la influencia de ésta en sociedades ágrafas. El mismo Goody estudia la repercusión de la escritura en el norte de Ghana, Meggitt analiza el papel de la escritura europea en los movimientos de Nueva Guinea conocidos como cultos Cargo, etc. Un libro, pues, no sólo interesante por sus investigaciones sino también porque puede suscitar ideas respecto a las influencias de los nuevos lenguajes en la sociedad moderna.

Las palabras bajo las palabras. (La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure), *Jean Starobinski. Traducción de Lía Varela y Patricia Willson, Ed. Gedisa, Barcelona 1996, 137 pp.*

Saussure investigó sobre los anagramas desde 1906 a 1909. En la

Biblioteca Pública de Ginebra se encuentran 148 cuadernos, con anotaciones de diversa extensión, que se ocupan de temas como los anagramas en Homero, Virgilio, Lucrecio, Ovidio, hipogramas en Ángel Policiano, Rosati, Pascoli, la versificación védica e investigaciones sobre los *Nibelungos*. Starobinski extrae de todos estos manuscritos la mayor parte de las reflexiones teóricas de carácter general. De ellas se puede deducir su preocupación por la diacronía larga de la historia y los aspectos sincrónicos de la lengua. El famoso *Curso de lingüística general* fue expuesto entre 1907 y 1911.

Starobinski, que ya había estudiado a Saussure en diversos artículos, rescata aquí textos del gramático ginebrino estructurándolos con su propio discurso ensayístico con el fin de hacerlo accesible, ya que esta investigación quedó en retazos, apuntes, acumulaciones de datos, pero sin llegar a concretarse en una obra. Es un curioso y denodado estudio sobre la intuición de que los poetas griegos y latinos componían sus poemas a partir de una palabra-tema que no aparecía explícitamente. Una palabras de fondo, en definitiva, anterior a las palabras y que se expresa en la totalidad organizada de éstas. La intuición permitió a poetas como José Ángel Valente hablar de una palabra de fondo en Saussure, la misma que encuentra en la Cábala o en la mística. Starobinski, sin llegar a tanto, nos muestra las peripecias de esta investigación, sus tanteos y su fracaso final. No del todo: ese esfuerzo desembocó en el *Discurso,* la gran aportación a la lingüística moderna de un autor, en palabras de Starobinski, que trató la Lengua, una abstracción, como algo concreto, material.

El nacer del día, *Colette, traducción de Julia Escobar, Ed. Pretextos, Valencia, 1996.*

Colette (1873-1954) no sólo fue una gran novelista sino que también tuvo una vida novelera, plena de matrimonios, de anécdotas, reflejos e intrigas. Fue actriz, periodista, conferencista, editora, fabricante de perfumes, aunque lo que nos queda es una obra profusa de la que se puede extraer *El nacer del día,* considerada por la crítica como una de sus mejores novelas, pero la variedad de su obra evita que se escoja cualquiera de sus libros en olvido de los demás. Como es bien sabido, sus primeras libros fueron publicados (la serie de *Claudine)* con el nombre de uno de sus maridos, Willy, aunque posteriormente reivindicó su autoría. Lo primero que firmó con su nombre, en 1903, fue un artículo. *La naissance du jour,* fue publicada en 1928, cuando la autora contaba cincuenta y cinco años; sin duda es una obra de madurez, tanto por su estilo como por el tono, tanto por lo que nos dice como por lo que no nos dice. Colette misma confesó que trabajó en este libro «con desesperación». Ha sido definida

como una renuncia del amor, y tal vez hay que interpretarla así en el sentido de renuncia al amor a alguien concreto y reinvindicación de un amor por la naturaleza y por la madre en la medida que ésta representa, –como muy bien nos dice Julia Escobar en el prólogo (en el cual se equivoca en más de una fecha) de su excelente traducción– la madre de Todo, «porque Colette es pánica». De hecho la obra comienza como un recuerdo de Sido, su madre, que alejada del mundo, renuncia al final de su vida a visitar a su hija y su marido, por atender la llegada de un cactus rosa, que florece, en determinado clima, cada cuatro años. Sabiendo que no le queda mucho de vida, prefiere aguardar ese florecimiento. En esa tensión se mueve todo este bellísimo relato, entre el mundo de los hombres (Colette fue alguien que amó a muchas personas) y la Naturaleza y sus ciclos, entre aquello a lo que otorgamos nombre y cuyo destino es único (la persona) y la existencia misteriosa y cíclica de lo natural. Hay que recordar que además de que la naturaleza está presente en muchas de sus novelas, Colette escribió ya cerca del final de su vida, un libro sobre flores y plantas, *Pour un herbier.*

El origen de la mujer sujeto, *Miguel Cereceda, Ed. Tecnos, Madrid, 1996.*

El argumento del libro de Cereceda está ya dicho en el título: cuándo, y por lo tanto dónde a la mujer comienza a considerársele como igual al hombre. Esto no quiere decir que el asunto sea tan fácil. Cereceda no trata de hacer una historia universal de la mujer sino de indagar en Occidente el momento en que la mujer comienza a tener voz, es decir: comienza a ser un sujeto con voz; y esto lo encuentra Cereceda, exactamente en la poesía de los trovadores, en el Midi francés de los siglos XI al XIII. Algunas aseveraciones nos engañan, como cuando dice que el modelo privilegiado es el ajedrez, con su conocida introducción de la dama, precisamente en esa época. Digo que esto es algo vago porque si bien es un testimonio de valor, hay que rastrear los cambios producidos tanto en lo social como en la mentalidad para que esta dama aparezca. Pero lo cierto es que, como ya lo habían estudiado muchos provenzalistas, en esa época se cristaliza tanto una imagen nueva de la mujer como una dimensión de la pasión amorosa que iba a ser, con los matices que sea necesario introducir, la nuestra. Cereceda afirma lo siguiente: es posible que nuestros actuales usos amorosos no tengan sino un origen literario. Esto no es extraño: el amor no es instintivo, es una construcción, un producto de la imaginación, y por lo tanto, nada más lógico que se le hubiera dado forma en las cortes provenzales. Creo que el desarrollo de Miguel Cereceda, sus pesquisas y rastreos a través de algunos poetas del *fin' amors,* de

novelistas como Chrétien de Troyes y tratadistas como Andreas Capellanus, es bastante excelente, salvo algunos comprensibles matices y olvidos. Creo sin embargo que ha hecho mal es obviar una obra reciente e importante, *La llama doble,* de Octavio Paz. Si la hubiera tenido en cuenta –no creo que la ignore– podría haber dialogado con ese libro que es sin duda una gran aportación al mundo de la pasión amorosa, además de que centra su atención en la noción de sujeto y también, en parte, en análisis de los poetas provenzales y su mundo. Digo diálogo, no necesaria aceptación.

Pero sigamos con el libro de Cereceda: es importante que se atienda a sus análisis de la diversidad del concepto de mujer por parte de los trovadores, porque se tiende a pensar, siguiendo el sugestivo pero equívoco libro de Denis de Rougemont, que todos los trovadores pensaban lo mismo al respecto, así como que tenían una concepción absolutamente ideal de la mujer, casta, asunto que Martín de Riquer ya refutó en su importante obra *Los trovadores* y un poco antes Jeanroy y René Nelli, autor este último que se manifestó en contra, y con argumentos, a la relación establecida con fanatismo por Rougemont, entre el catarismo y amor cortés. Cereceda acierta al afirmar, que en cuanto a la castidad, lo que el amor cortés «pone de relieve no es tanto la castidad, como la absoluta fidelidad y sumisión del caballero». No sé si es tan exacto cuando habla de que el trovador idealiza a la dama y la vacía de contenido, siendo lo mismo una que otra. También están idealizadas en muchos de nuestros poemas barrocos, las Filis y compañía, y no por ello eran menos reales para Lope y otros poetas de su tiempo. Eran máscaras necesarias para no comprometer socialmente a la dama, la mayor parte de las veces casada. Aquí olvida nuestro ensayista que esas amadas eran únicas para sus amantes, y que esa unicidad les otorga un acentuado valor como sujetos. No importa que la idealización vacíe de detalles biográficos al personaje (ocurre en nuestros días cuando oímos hablar a alguien enamorado), importa que está exaltando a un sujeto único. También es dudosa la tesis de Cereceda de que la liberación de la mujer conlleve un abandono de los aspectos imaginarios que el amor, tal como lo ha entendido esta tradición, ha proyectado sobre ella. El amor, tal como lo comprende esta tradición, es justamente la igualdad, la aceptación del otro como sujeto irreductible, como mi igual, y por lo tanto difícilmente se puede abandonar esta premisa. Si su tesis fuera verdadera, la igualdad a la que la mujer ha llegado en nuestros días conllevaría el surgimiento de una nueva concepción amorosa, pero vemos que no es así. Por ahora al menos. Además, las mujeres tuvieron que ver en la formación de ese imaginario pasional, porque fue el comienzo verdadero de su «liberación».

Pasaron a ser –aunque sólo fuera en casos aislados– el «señor» del «señor». Pero Cereceda sigue al recientemente fallecido Georges Duby, un buen historiador sin duda pero que tuvo en poco el poder de lo imaginario, justamente el asunto que desvela a Miguel Cereceda.

Pero este libro merece otras lecturas: Cereceda ha hecho un gran esfuerzo, por momentos de gran brillantez, y en *El origen de la mujer sujeto* encontraremos páginas de un buen lector al que sólo se le va la mano cuando se cruza con Ortega y Gasset, un pensador que entendió pésimamente a las mujeres, cierto, pero del que es imposible dudar que fuera el gran modernizador de nuestro pensamiento. Lea Cereceda sólo el índice de *Revista de Occidente* y de los libros publicados bajo su dirección.

J.M.

La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián, *Aurora Egido, Madrid, Alianza, 1996, 231 págs.*

El presente volumen reúne nueve escritos en torno a Gracián, ocho de ellos publicados con anterioridad, y que ahora reciben un orden de conjunto; la autora muestra una empeñada capacidad para el estudio, y para el estudio en concreto del Siglo de Oro español que ha hecho motivo de su especialidad.

Estamos ante un libro cuya referencia se hace necesaria en cuestiones que afectan en particular a Baltasar Gracián o en otras más generales. Vamos a destacar nosotros una, y es la de la impronta de los ideales de estilo de Erasmo en la conciencia idiomática de los autores españoles; ocurrió que en efecto Erasmo no identificaba a Cicerón como el solo modelo que hubiera de tenerse presente, y esto es lo que advierte nuestra autora así: «Erasmo... arremetía contra el estilo *tuliano* y defendía, frente a la imitación servil, aquella que se adaptara mejor al estilo de cada uno siguiendo el modelo de la Naturaleza, sin... obediencias absolutas».

Egido subraya efectivamente cómo la propuesta de Erasmo «fue capital para la literatura, al refrendar el principio de la imitación múltiple», y cómo abogaba además –lo expresa con estas palabras– «por una espiritualidad de la palabra adherida a la verdad de Cristo y a la unión de la moral cristiana con los aspectos elocutivos». En el contexto de estos problemas entra el nombre de Juan Maldonado, a quien Egido nombra pero al que olvidan otros estudiosos. Por supuesto este libro sugiere también la presencia en las letras castellanas de la huella de Erasmo más allá de Cervantes.

El arte de la novela, *Juan Valera, ed. de Adolfo Sotelo, Barcelona, Lumen, 1996, 408 págs.*

Una visión panorámica de la historia de las ideas literarias en España está por hacer desde comienzos

del siglo XIX, desde Bartolomé José Gallardo y los autores subsiguientes. Aportación imprescindible para tal historia es la de los textos que la componen, y es ahora lo que hace Adolfo Sotelo con referencia a Valera, de quien recoge doce escritos (ensayos, discursos o artículos) sobre el arte de la novela. Los textos de Valera van precedidos de unas páginas del profesor Sotelo dedicadas al «itinerario de la crítica y de la novela española» en las décadas finales del Ochocientos, páginas que constituyen un planteamiento bien sugerente. Subraya Sotelo la fecha –por ejemplo– de 1870, en que Galdós no sólo inicia su trayectoria de novelista sino en que publica además unas «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»; estamos todavía en los preludios del realismo, realismo que en forma principal de «novela tendenciosa» se desarrollará de 1870 a 1881. Realismo más Naturalismo se dan en el itinerario de la novela y de la crítica españolas de 1881 a 1889/90, mientras en fin de 1890 a 1902 transcurre una «crisis de la poética naturalista», según se ve de manera muy clara –por ejemplo– en *Ángel Guerra* o en *Su único hijo*.

Creemos un planteamiento inteligente el de analizar la trayectoria de la novela española de la segunda mitad del XIX al par de la trayectoria de la crítica; por nuestra parte advertimos que entre 1870 y 1902 transcurre asimismo una época en la historia de la lengua literaria española: se trata de una lengua artística desplegada sobre todo en la novela.

Francisco Abad

La idea de la amistad en la Antigüedad clásica y cristiana, *Luigi Pizzolato, traducción de José Ramón Monreal, Muchnik, Barcelona, 1996, 495 páginas.*

La insistencia con la que en nuestra cultura se vuelve sobre los tópicos de la amistad, otorgan a ésta un carácter circular, de tal modo que parece integrar una supuesta «naturaleza humana», algo dado e inmutable. Pizzolato une esta sugestión con una caudalosa cosecha documental que va desde los griegos hasta Agustín e Isidoro. Ello lo obliga a ser filológico, a comprobar que lo que llamamos amistad (sin ir más lejos, en español), se toca y se identifica, en ocasiones, con términos como *philía, eros, amor* y *charitas,* sin echar mano del comodín latino de la *affectio,* que tanto servía para entablar una relación personal, comercial o marital.

A lo largo de los siglos, se reiteran distintos tipos de imaginación amistosa: bien se considera que los amigos tienen en común algo que los trasciende, bien se ve en la amistad una atracción mutua pero personal e inmanente, bien se encuentra en ella un lugar para regular racionalmente la convivencia. La riqueza de horizontes es tal que la amistad se explaya hasta ocupar todo el espacio

de la humanidad como conjunto de individuos sociables, de animales políticos. Amigos en la patria, el clan, la tribu o el ejército, en la banda o el partido, siempre los hombres han tendido a reconocerse, es decir a verse en los otros, a hallar fuera de cada quien algo de cada cual.

Las fórmulas de la paganía se cristianizan por medio de la caridad, es decir del modelo de amor que Dios propone a su criatura, amor oblativo que llega al sacrificio por el otro, que lleva algo de sagrado en la comprensiva hermandad de los hijos de Dios.

A pesar de su inmensa erudición, el libro de Pizzolato puede leerse con gusto narrativo, pues es el cuento de nunca acabar de la historia humana y la empecinada pregunta ¿qué tenemos en común, eso que nos incita a estar juntos? No lo sabemos del todo pero no dejamos de aceptarlo críticamente, es decir admitiéndonos como socios y, a la vez, como extraños.

La memoria del Logos, *Emilio Lledó, Taurus, Madrid, 1996, 301 pp.*

Es obvio que, a esta altura de la historia, tenemos no sólo a Platón sino a varios platonismos y unos cuantos antiplatónicos. El filósofo griego sigue siendo referencial y muy legible. Esta doble cualidad movió a Emilio Lledó a publicar en 1984 la primera edición de este su Platón desamordazado, trabajo para el cual puso en acción sus conocimientos de filólogo y filósofo.

Así tenemos precisiones acerca del establecimiento de textos y la cronología de los mismos, que permite analizar los períodos platónicos; observaciones biográficas; dilucidaciones epistemológicas (acerca del alcance del Logos, de la calidad del saber como reminiscencia y de la organización de los saberes, o sea del nacimiento de la ciencia occidental); las relaciones entre praxis y conocimiento; el conflicto y la conciliación entre el movimiento y la identidad (ser, eidos), que da lugar a la dialéctica como saber; el mito de la caverna, la alienación y el vínculo conocimiento/mundo real; el camino que lleva del filósolo a la ciudad y los efectos políticos de su tarea. Platón, pues, ha registrado toda la tópica del pensamiento posterior, y lo ha hecho, o al menos así ha llegado hasta nosotros, con un espíritu didascálico, que anima la ficción de sus diálogos.

Lledó, con agudeza de buen expositor, y consciente de la pesada tradición que supone cualquier platónica recorrida, deja de lado el estado de las cuestiones y arriesga sus propias tesis, que incluyen una bibliografía y razonada y una lectura de Popper, feroz apaleador de Platón, a quien atribuye el pecado de imaginar sociedades perfectas y cerradas, acaso olvidando que también le podemos imputar la invención del Estado de Derecho (véanse *Las leyes*) y la utopía de una sociedad donde sólo existe la voluntad colectiva e impersonal de una convivencia libremente reglada por la norma.

Meditación de nuestro tiempo, *José Ortega y Gasset, edición de José Luis Molinuevo, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996, 294 páginas.*

En su infatigable ordenación de los papeles sueltos de Ortega, Molinuevo afrece ahora los textos de las conferencias que el filósofo español leyó en Buenos Aires durante los dos primeros de sus tres viajes a la Argentina, en 1916 y 1928. La serie inicial comprende como temas los problemas actuales de la filosofía, la crítica kantiana y la estética de Cervantes. La segunda serie es el contenido de la inmediata *La rebelión de las masas.*

El joven Ortega que cautivó al público porteño, es florido, didáctico y tentador, dicho esto último no sólo como activo de la tentación que difundió entre sus lectores americanos, sino también como cifra de un intento, la conciliación del biologismo con el racionalismo, a través de una travesía que busca la razón vital en la historia tras visitar y desdeñar las soluciones irracionalistas del vitalismo y el activismo, tan de moda en aquellos años. Es un Ortega que busca y se busca, en el cual las influencias son notorias y el afán de «hacerse entender», no menos notorio.

En 1928, el joven ha madurado, tiene una obra que es un derrotero y a la vez un compromiso, y se lanza sobre el tema crítico de la época: el paso de la sociedad de clases e individuos, a la sociedad de masas y caudillos. Reconocible y conocido, su trabajo al respecto no necesita mayores comentarios.

La edición de Molinuevo, con todas las variantes de textos no destinados a la imprenta, es cuidadosísima, aparte de contener la información literaria y gráfica sobre los contactos y la recepción de Ortega en la Argentina, donde llegó a los notables y a los anónimos, tuvo discípulos y meros alumnos, interlocutores y contestatarios, todo lo cual animó de manera singular su relación con la gente de las costas platenses.

Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo, *Carlos Reyero, Cátedra, Madrid, 1996, 304 pp.*

Los varones, como siempre han sido la mitad del género humano, atarearon y atarean a los artistas plásticos, entiéndase que sometidos a los variables cánones del figurativismo. Reyero, acotando su búsqueda entre el siglo XVIII y comienzos del XX, se zambulle en un océano de cuadros y esculturas, tipifica las figuras masculinas que encuentra y ofrece una explicación razonada de las obras, encuadrada siempre dentro de dicha tipología.

Así aparece el cuerpo masculino como heroico, trabajador, protector de niños y mujeres, salvador, satánico, seductor, seducido, amante y amado por mujeres y varones, idealizado en la anatomía modélica o individualizado en el retrato,

fuertemente perfilado en su sexualidad viril o difuminado en los límites de la androginia, lugar del triunfo del paladín o la angustia del poeta enfermo, entregado a la amistad o a la guerra, vagamente universal o patriótico, vestido y desnudo, habitante de la ciudad o la Arcadia, humano o menos/más que humano, bestia o ángel o dios.

Este periplo minucioso y abigarrado permite a Reyero ir haciendo, al par que descripciones de las obras y *curricula* de los autores, algunas observaciones teóricas, enmarcadas en la historia del arte. Por ejemplo, por qué el Siglo de las Luces prefiere los paradigmas corporales, impersonales y genéricos, y el romanticismo se inclina a la singularidad intransferible del personaje individual. También se detiene el autor, con buen tino, en la relación que aproxima o aleja al varón de la mujer, amable o temible, demasiado etérea o demasiado humana, género o individuo, y cuantos paralelos quieran contraponerse a la precipitada clasificación anterior.

Según es de rigor, el libro está ilustrado con abundancia y pulcritud, pues de otra manera sería ininteligible el texto. Reyero ha seguido la pista varonil por museos y colecciones particulares, dejándonos entrever piezas de extrema curiosidad y que normalmente están vedadas al público.

B.M.

Parlamentarismo y antiparlamentarismo en España, *José Manuel Cuenca Toribio, Madrid, Congreso de los Diputados, 1995 (Col. Monografías, 24).*

Una obra de lectura amena y preñada de sugerencias es la última monografía que ha visto la luz con el patrocinio del Congreso de los Diputados. Su autor, uno de nuestros historiadores más fecundos, profundiza así en una línea, la del estudio de las élites políticas contemporáneas, a la que ha dedicado ya sólidos e innovadores trabajos. *Parlamentarismo y antiparlamentarismo en España* es, en este sentido, una obra fuertemente marcada por la personalidad de su autor, por su agudeza crítica, por la búsqueda de amplios horizontes temáticos y por un poco corriente dominio de la bibliografía.

Tejido a partir de los materiales aportados por tratadistas políticos, ensayistas y cronistas parlamentarios, el trabajo que nos ocupa acaba conformando el paisaje de casi dos siglos de vida y funcionamiento de las Cortes españolas contemporáneas, desde la primera experiencia gaditana al actual sistema parlamentario. Con estilo fluido y verbo preciso, el autor logra ensamblar las cinco etapas en que articula el proceso discontinuo y contradictorio de génesis y consolidación del parlamentarismo en nuestro país. Los reinados de Fernando VII e Isabel II, el Sexenio Democrático y la Restauración, la Dictadura de Primo de Rivera y la II República, el régimen de Franco

y, finalmente, la monarquía asentada en la Constitución de 1978, son recreados a la luz de la controversia política y el debate referido a las instituciones representativas.

Unidades de regular extensión y sabiamente trabadas, encuadran una matizada valoración de las aportaciones de los principales literatos y pensadores políticos de cada momento, enriquecida por un sólido aparato crítico que se despliega en las notas finales de cada capítulo, y que, como es habitual en este autor, constituirá una valiosa orientación para los investigadores. Personajes como Larra, Balmes, Rico y Amat, Menéndez Pelayo, Galdós, Azorín, Fernández Flórez, Pla, Luca de Tena, Aguirre Bellver, Márquez Reviriego y Manuel Vicent son sólo algunas de las figuras más destacadas de las más de doscientas que, en su calidad de cronistas, ensayistas o políticos, son objeto de glosa en este libro. Un elenco que, gracias al índice onomástico que cierra la obra, resulta fácilmente accesible a la consulta.

Julio Pérez Serrano

El silencio roto, *Mariano García Torres, Sevilla, Editorial Algaida, 1996, 390 págs.*

Mariano García Torres es un escritor leonés, nacido en 1951. Por motivos familiares, realizó sus estudios primarios y secundarios en Suecia y los superiores en París, donde se licenció en Filología Española e Historia del Arte. En la capital francesa ejerció como secretario personal de Miguel Ángel Asturias hasta la muerte del premio Nobel guatemalteco, situación que le permitió tratar a eximios escritores del momento. Ha viajado por medio mundo y residido en diversos países de Europa y América. Después de tan azacaneada vida, reside actualmente en un pueblo de su región natal, dedicado exclusivamente al ejercicio de la creación literaria.

Aunque en la actualidad se halla elaborando su tercer libro, *El silencio roto,* que obtuvo el XXVIII Premio «Ateneo de Sevilla» (fallado el 21 de junio de 1996 y presentado, como libro impreso, el 4 de noviembre del mismo año), es la primera novela que publica Mariano García Torres. Con ella, su autor irrumpe de manera contundente en el panorama literario español, ofreciéndonos una obra de extraordinaria madurez, insólita en un escritor novel. La sorpresa es menor cuando, por propia confesión, sabemos que García Torres lleva media vida madurando su vocación literaria y buscando una voz personal y libre de ataduras.

El silencio roto nos relata la extraordinaria peripecia vital de un ser humano –el príncipe ruso Giorgi Semlianski, renombrado como Alfonso Cifuentes después de nacionalizarse en España–, quien, tras los pasos de un amor idealizado y no correspondido, emprende un inusitado periplo vital y geográfico,

para terminar descubriendo la vileza y el materialismo del ser amado. Esa búsqueda se halla presidida por un trágico azar que lo lleva a sufrir las duras consecuencias derivadas de los momentos más desgraciados de la historia europea de nuestro siglo –el nazismo y el comunismo estalinista–, convirtiéndolo en un ser sin raíces ni destino. Mención especial requiere el exquisito tratamiento y la profundidad psicológica con que se analiza la condición homosexual del protagonista, quien parece reivindicar en la novela el derecho a esa opción vital –concebida no sólo como una atracción física, sino también como la realización personal, libremente escogida, que se obtiene a través de la concordia afectiva de dos espíritus– que las sociedades democráticas no terminan de aceptar con normalidad.

Se trata, pues, de un relato que, sin miedo a la exageración, puede calificarse de excepcional, ya que logra captar al lector, envolviéndolo en una especie de fascinación que lo arrastra desde el principio hasta el final de la historia. Uno de los grandes aciertos de la novela es la autenticidad humana que el autor ha logrado proyectar sobre el protagonista. Para dar mayor verosimilitud a su creación, García Torres emplea el recurso de presentarnos su relato como las confesiones personales de un hombre que evoca su turbulento y rocambolesco pasado en una larga grabación magnetofónica, a la que el autor sólo ha dado forma literaria. La sincera humanidad del protagonista alcanza en el relato dimensiones cósmicas, convirtiéndose en símbolo de la humanidad sufriente de nuestro siglo y, por ello mismo, también de cualquier época. La admiración y la solidaridad que despierta ese hombre de espíritu noble, depurado por las duras pruebas a que se ve sometido, es uno de los muchos méritos que encierra el relato. A éste hay que añadir otros no menos importantes, como la técnica narrativa que emplea Mariano García Torres. El uso de una historia fragmentada en el tiempo, con constantes saltos adelante y atrás, no impide seguir la trama con total facilidad, pues el autor ha sabido proporcionar certeramente las claves necesarias para que el lector no se pierda. Otro acierto, tan importante como los anteriores, es el estilo, basado en un lenguaje que combina sabiamente lo lírico con lo coloquial, la confesión intimista del monólogo interior con la inmediatez del diálogo de corte conversacional y espontáneo. Todo ello hace que la obra se lea con permanente interés y mantenga la tensión emocional del lector desde el principio hasta el fin.

Estos son, someramente reseñados, algunos de los muchos valores de esta novela que reclama, por sus propios méritos, ocupar el puesto destacado que en justicia le corresponde dentro de la narrativa de nuestros días, dada su indiscutible calidad artística, muy por encima de la de otros galardones

literarios mejor promocionados comercialmente.

Antonio Castro Díaz

Memoria de la transición. *Coordinado por Santos Juliá, Javier Pradera y J. Prieto, Madrid, Taurus, 1996, 726 págs.*

Al igual que sucediera con las colaboraciones publicadas en *El País* con motivo del sesenta aniversario del estallido de la guerra civil, este libro colecta, en la misma editorial, las contribuciones aparecidas en el citado diario madrileño a raíz de los veinte años del inicio de la Transición, página abrillantada en los anales de nuestra historia contemporánea.

En conjunto, el valor historiográfico de una obra tan dispersa y miscelánea no es mucho, pues todos los trabajos agavillados en la presente obra se encuentran penetrados hondamente de finalidad y metas periodísticas. Probablemente, la ocasión exigía unos estudios más amplios que, sin renunciar al propósito divulgador, permitieran un tratamiento más detenido de fuerzas y factores necesitados por su esencia de un *approche* más parsimonioso. En muchos, además, las prisas y la unilateralidad hacen estragos, llamando incluso al asombro la prestigiosa tribuna en que originariamente vieron la luz. Afortunadamente, sus deficiencias se encuentran compensadas por la depurada información y los buidos enfoques de ciertos artículos así como por las, en general, enjundiosas entrevistas hechas a parte de los actores y protagonistas políticos más conocidos de ese capítulo fundamental de la historia contemporánea española: Adolfo Suárez, Leopoldo Calvo Sotelo, Felipe González o Jordi Pujol.

J.M. Cuenca Toribio

Emociones, *Vicente Verdú, Taurus, 206 páginas.*

El autor trata en este original trabajo las cuestiones más vulgares y corrientes de la vida cotidiana: el hogar, la ducha, el hipermercado, los bancos, la peluquería, los calcetines, el despertador, el desnudo, lo íntimo, la mentira, la edad, el lunes, el ánimo, la envidia, la tristeza, lo feliz... El propio Verdú advierte que su obra es un «libro doméstico». «Su función –dice– es un ejercicio de contemplación sobre lo que, con asiduidad, pasa y nos pasa rutinario y deprisa».

Aunque la disposición de los capítulos sigue un orden que comienza con la intimidad del espacio y concluye con la intimidad de las emociones, el trabajo que comentamos puede ser leído sin ningún tipo de orden, ya que cada uno de los brevísimos ensayos goza de una entidad propia que, a su vez, se integra en este lúcido volumen.

Con frases ágiles que actúan como relámpagos y un humor que Francisco Umbral califica de «sobrio, seco

y honrado», el autor consigue, desde el lacónico y personal estilo que le caracteriza, alertarnos, conmovernos y hacernos constatar que estamos vivos, sin olvidar el acecho de que también podemos morir. Sin alardes de trascendencias, nos hace presente que la vida se desgasta con nuestros deseos e impotencias o con nuestras dosis de triunfo y derrota.

No creo que sea casualidad que el último capítulo esté dedicado a la felicidad, de la cual dice que es un continente saturado de vacío, la plenitud de la repetición, la celeridad de la parálisis. «Ingresar allí –añade– comporta haberse desvestido de todos los ropajes de la existencia y complacerse en la sucinta condición del ser». Pero ahora, y hasta que ese momento llegue, a Verdú le importa más el tiempo, la memoria, lo íntimo, la tristeza, la alegría y los dolores cercanos.

Una actitud común en la mayoría de los adultos, consiste en quejarse del poco tiempo del que disponen para sí mismos. Verdú, comenta, repleto de sutilidad: «... Su ausencia se ama pero su presencia podría resultar aterradora. Mientras no hay tiempo libre, toda la felicidad cabe en un sueño, pero cuando las horas se abren y dejan comprobar su anatomía, la ilusión afronta el peor de los desafíos».

Al referirse a la memoria, puntualiza: «Para bien o para mal la memoria es un patrimonio central. Se vive a medias entre la ingestión de lo nuevo y la digestión de lo desconocido». De la intimidad dice que «es una alcoba alicatada del yo. Espacio privado del espacio y todo cuanto lo nutre es una estampa del yo suspendido de conocimiento ajeno».

Considera que la tristeza es un óxido, es famosa como producto de su subsuelo, y crece y se difunde en cotas profundas. La alegría es, en cambio, diluvio; un diluvio de aguas plurales que remozan el brillo o lo resaltan.

Con agudeza, honda sensibilidad y brillante precisión, Vicente Verdú consigue hacer surgir de sus *Emociones*, la imagen de un ser humano en la que podemos reconocernos, con emoción, cada uno de nosotros mismos.

Un calor tan cercano, *Maruja Torres, Editorial Alfaguara, Madrid, 269 páginas.*

Un calor tan cercano es la historia de Manuela, «un ser socialmente inclasificable sobre el que la familia poseía todo el control y, en cuya casa, las obligaciones sólo se cumplían cuando no quedaba más remedio». Así define Maruja Torres a la protagonista de su novela, que tiene mucho de autobiográfica, aunque su autora prefiere definirla como «deseobiográfica», porque sus personajes, reales sólo en parte, después de contemplar el trabajo realizado, le parecen más reales que aquellos a los que realmente conoció.

Autobiografía o deseobiografía, en la trayectoria vital de Manuela, el lector puede reconocer un montón de coincidencias con la infancia,

adolescencia y madurez de su autora: la ciudad, el barrio, la situación familiar, una madre de carácter débil con la que no consigue conectar, un padre borracho que las abandona –a su madre y a ella–.

«Tal y como lo veo ahora –escribe Torres–, el Barrio y mi propia familia oscilaban entre el esperpento y el naturalismo más crudo». Su entorno hogareño lo caracterizaban «la falta de luz natural, el exceso de gente en habitaciones pequeñas y mal ventiladas, los retretes desinfectados con zotal, los lavaderos con su previsible pastilla de jabón lagarto». La Barcelona donde ella vivía, limitaba al norte con la doble hilera de plátanos de la Rambla, y se perdía en sentido opuesto en un laberinto de hediondas callejuelas cuajadas de ropa tendida, rematadas por la bulliciosa avenida del Paralelo. De su padre recuerda «un olor a macho, a licor, sudor y descontrol, una nube ácida que desciende sobre mí entre el vocerío de reproches y llantos en que él y mi madre se enzarzaban». También la Manuela adulta que Maruja Torres nos relata tiene mucho que ver con ella misma: «La historia de mi vida, desde que abandoné el Barrio hasta hoy, es como un abra entre dos montes, y la he cruzado sin mirar abajo, conjurando el vértigo como un excursionista novato, asida a las barandillas del frágil puente que yo misma iba fabricando a medida que avanzaba».

La autora de *Un calor tan cercano,* afirma que ella escribe para dotar de sentido a lo que no lo tuvo, y para inventar lo que a la vida se le olvidó. «Para ordenar el caos» –añade–. En esta pequeña-gran historia que comentamos, Maruja-Manuela consigue dar sentido a sus frustraciones, carencias y sufrimientos, y lo logra con el descubrimiento de la compasión que le lleva a comprender los pesares y las angustias de los otros. La lectura de la vida de Manuela, con todos sus sinsabores, deja buen sabor.

Isabel de Armas

Agenda

Televisión Educativa Iberoamericana

A través del satélite Hispasat, la TEI (Televisión Educativa Iberoamericana) emite tres franjas de programación: *Entre todos* (programas dirigidos a un público no especializado, de formación básica e intercambio cultural), *Taller abierto* (programas dirigidos a profesores de enseñanza media, formación ocupacional, empresarial y profesional) y *Universidad* (formación permanente e intercambio científico de alto nivel).

Igualmente, la TEI admite programas ya procesados por univer-

sidades y otras instituciones asociadas (cadenas regionales de televisión, etc.) y coproducciones con determinados socios.

Desde 1994, la TEI emite diariamente sus programas (dos horas cotidianas de lunes a viernes) y convoca a las instituciones interesadas en el tema, a partir de la Cumbre Iberoamericana de Madrid (1992) y los ministerios de educación respectivos. El número de dichas instituciones llega actualmente a 280.

El fondo de la maleta

El Instituto Iberoamericano de Berlín

El Instituto Iberoamericano tiene la función de fomentar las investigaciones sobre Latinoamérica, el Caribe, España y Portugal, así como de desarrollar las relaciones culturales con los países del mundo de habla española y portuguesa. Es una institución extrauniversitaria y pertenece, desde 1962, a la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, fundación de derecho público regida por la República Federal de Alemania y sus 16 Estados y que agrupa los archivos, la biblioteca, los museos del extinguido Estado de Prusia, así como dos institutos científicos.

El Instituto está situado en el impresionante complejo arquitectónico de la Biblioteca del Estado, cuyos fondos son de aproximadamente 10 millones de volúmenes.

La biblioteca del Instituto tiene un fondo de más de 720.000 volúmenes y 4.300 revistas y diarios. En ella se coleccionan las publicaciones de todo el mundo que se refieren al amplio campo de las investigaciones hispánicas, lusitanas y afroamericanas sobre diversas disciplinas, especialmente historia, lenguas y literatura, arqueología, arte e historia del arte, antropología, ciencias sociales y políticas, derecho, música, filosofía, teología y ciencias religiosas, así como ciencias naturales. El Instituto tiene, además, una mapoteca con unos 65.000 mapas topográficos y temáticos, un archivo fotográfico e iconográfico, una videoteca, una fonoteca con aproximadamente 19.000 discos, cintas y discos compactos (grabaciones de voces y música folclórica y clásica), así como un archivo de recortes de prensa desde 1930. Se conservan también importantes legados, manuscritos, correspondencia, ficheros, dibujos, fotografías, etc. de los americanistas alemanes Walter Lehmann, Max Uhle, Robert Lehmann-Nitsche, Teobert Maler y Eduard Seler.

El personal del Instituto está compuesto por 80 empleados (11 de ellos integran el cuerpo cientí-

fico) y dispone de un presupuesto anual de un millón de marcos para las adquisiciones, incrementándose sus fondos anualmente con aproximadamente 15.000 unidades bibliográficas provenientes de compra, canje y donación. Forma parte del sistema integrado de bibliotecas científicas especializadas en la República Federal, según el organigrama sentado por el Consejo Alemán de Investigaciones *(Deutsche Forschungsgemeinschaft)*. Los catálogos bibliográficos y temáticos facilitan el servicio de información y documentación a usuarios nacionales y extranjeros. Los servicios bibliotecarios se ofrecen también a nivel nacional e internacional (información, reproducción y préstamo). Está prevista la inminente instalación de un sistema de datos electrónicos.

En el campo de las investigaciones, el Instituto ha promovido en los últimos años una serie de proyectos sobre literatura, lingüística, antropología, historia e historia del arte, ofreciendo permanentemente sus servicios bibliotecarios a becarios e instituciones que promueven el intercambio con el extranjero. Algunos de los investigadores de su cuerpo científico ejercen la docencia paralelamente en universidades de Berlín. En el marco de su amplio espectro científico-cultural, se organizan cada año tres o cuatro coloquios internacionales, ciclos de conferencias, mesas redondas, exposiciones, conciertos y recitales. Los estudios de todos los campos de investigación sobre América Latina son editados en sus series de monografías *(Bibliotheca Ibero-Americana*, más de 50 tomos; *Monumenta Americana*, 10 tomos; *Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas*, 13 tomos; *Stimmen indianischer Völker; Indiana, Anejos*, 13 tomos; *Miscellanea Ibero-Americana*, 6 tomos; numerosos catálogos de exposiciones); así como sus tres revistas *(Ibero-Amerikanisches Archiv, Iberoamericana, Indiana)*. Estas publicaciones están disponibles para la venta o canje. En ocasión de visitas oficiales a Berlín de altos mandatarios de países del mundo hispano, el Instituto colabora con las autoridades gubernamentales ofreciendo su sede para una visita oficial. Los Reyes de España, el Presidente de Portugal, Mario Soares, el Presidente de México, Carlos Salinas de Gortari, el Presidente de Costa Rica, Oscar Arias y el Presidente de Chile, Patricio Aylwin se cuentan entre estas personalidades, así como cancilleres, ministros, embajadores, escritores, etc.

En 1925, el Gobierno de Prusia contempló la posibilidad de establecer en Berlín una oficina de informaciones germano-sudamericana con propósitos eminentemente prácticos para incentivar las relaciones comerciales y económicas. Durante la República de Weimar, fueron creados varios centros de estudios regionales en las universidades prusianas: en

Konigsberg sobre Rusia, en Greifswald sobre Escandinavia, en Breslau sobre Polonia, etc., surgiendo así también la idea de crear un instituto iberoamericano en Berlín. En 1927, una circunstancia afortunada dio el impulso decisivo para esta idea, al adquirir el Estado Prusiano la biblioteca particular de los eruditos argentinos Ernesto y Vicente Quesada compuesta por 80.000 volúmenes, la que, según las intenciones de Vicente Quesada, debería constituir el fundamento de un «Instituto Alemán-Latinoamericano» como «meca para la investigación sobre América Latina en Europa». A este gran acervo se sumaron pronto otros dos aportes muy valiosos: la colección de libros y mapas que había reunido desde 1919 el profesor Otto Quelle en la Universidad de Bonn para su cátedra de geografía y que iba a formar el Instituto de Investigaciones Iberoamericanas con una revista propia, el *Ibero-Amerikanisches Archiv* que se publicaba desde 1924. Por falta de recursos, este instituto dejó de existir en 1930, pero la biblioteca y su iniciador se incorporaron al recientemente creado Instituto Iberoamericano de Berlín. El otro aporte fue la generosa donación hecha por el gobierno mexicano en 1927: en ocasión de una visita hecha a Alemania en 1924 por el presidente electo de México, general Plutarco Elías Calles, el profesor auxiliar de geografía en la universidad de Marburgo, doctor Hagen, le participó de las dificultades con que se tropezaba en aquel entonces para los estudios sobre México, a causa de la falta o insuficiencia de recursos bibliográficos especiales, debido a la interrupción de relaciones ocasionada por la Revolución Mexicana y por la Primera Guerra Mundial. Calles ofreció entonces el obsequio de libros que había dado origen a la Biblioteca Mexicana en Marburgo y Hagen, en misión especial llevada a cabo entre 1926 y 1927 en México, seleccionó y adquirió libros y otros materiales, llegando a reunir una colección de más de 25.000 volúmenes, 1.400 mapas, fotografías y manuscritos, la que, como puntualizó en su informe final, proporcionaba «una fiel imagen de la vida material y cultural de esta nación, en el presente y el pasado». El Instituto Iberoamericano se inauguró solemnemente el 12 de octubre de 1930 como entidad autónoma dependiente del Ministerio de Instrucción Pública del Estado de Prusia (más tarde del «Dritte Reich»), recibiendo subvenciones del Ministerio de Asuntos Exteriores. Durante la dictadura nazi, su primer presidente, el doctor Otto Boelitz, exministro y destacado publicista, fue sustituido por el general retirado Wilhelm Faupel, antiguo asesor militar en Argentina, Chile y Perú y ex-embajador alemán ante el Gobierno Nacional de Franco. La Academia Médica Germano-Iberoamericana, anexa

al Instituto, desplegó sus actividades entre 1935 y 1945.

Al fundarse el Instituto con un fondo de 120.000 volúmenes, le fue designado como sede el edificio de las caballerizas del Palacio Real, situado en pleno centro de Berlín. A finales de 1941, fue trasladado a la Villa Siemens en un suburbio en el sur de la ciudad, donde permaneció durante 35 años. La casa se salvó de los estragos de la guerra, pero desaparecieron cerca de 40.000 volúmenes, así como el archivo de Ernesto Quesada. Por otro lado, en 1950, pasó a ser propiedad del Instituto la biblioteca del erudito Walter Lehmann, alumno de Eduard Seler, director del Museo de Antropología de Berlín hasta su destitución en 1934 por el gobierno nacionalsocialista. Esta biblioteca (cerca de 30.000 volúmenes), que contiene manuscritos y documentos escritos en lengua indígena, es la fuente de muchos tomos de *Monumenta Americana* y de *Quellenwerker zur alten Geschichte Amerikas,* preparados posteriormente para su publicación, en parte, por Gerdt Kutscher, destacado americanista y miembro del Instituto. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el Instituto estuvo amenazado de disolución por los aliados, bajo la sospecha de haber sido una agencia nazi, pero pudo salvarse, gracias a los esfuerzos del doctor Hagen que, en 1946, consiguió hacerlo figurar en el presupuesto del Municipio de Berlín. Los cambios de denominación oficial que se le impusieron (Biblioteca Latinoamericana, en 1946; Biblioteca Iberoamericana, en 1954) revelan las precarias vicisitudes sufridas después de la derrota de Alemania. Sólo en 1962, cuando ingresó en la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano, recuperó su nombre original y se abrió una nueva y pujante fase de su historia. En 1977, el Instituto con su auditorio «Simón Bolívar» se instaló en el moderno edificio que forma parte del Foro Cultural, junto a la Nueva Galería Nacional y otros museos, la Biblioteca del Arte y las dos salas filarmónicas. Actualmente, el Instituto Iberoamericano es una casa de las Américas en medio de Europa, un centro de investigaciones, un lugar de encuentro internacional, de intercambio cultural y de diálogo con los mundos de habla castellana y portuguesa.

Insistentes noticias provenientes de Berlín señalan que el gobierno alemán, por razones de estructuración administrativa, proyecta suprimir el Instituto y trasladar su biblioteca y demás fondos documentales a la Biblioteca Estatal berlinesa. Todos los que participamos en la tarea de consolidar, investigar y ampliar el campo de las culturas que se manifiestan en castellano y portugués, hacemos votos por la continuidad del Instituto y sus valiosas e insustituibles tareas en dicho campo.

El doble fondo

Hans Robert Jauss (1922-1997)

Después de la extrema formalización y el intento de rigor científico (a menudo confundido con el *rigor mortis)* que significó la moda estructuralista, sobrevino una oleada contraria, la estética de la recepción, crítica hermenéutica o lectocentrismo, como se prefiera. Las teorías de Hans-Georg Gadamer sobre la obra de arte como producida por un nosotros virtual que se despliega en la historia, y las investigaciones de los críticos de la Escuela de Frankfurt (Löwenthal, Ermatinger, Schücking) sobre la historia del gusto, eclosionaron en la llamada Escuela de Constanza, a partir de los coloquios fundados en 1963 por Wolfgang Iser, Hans Blumenberg y Hans Robert Jauss, y que llevan publicados diecisiete volúmenes de ponencias.

La propuesta de Jauss y sus compañeros es historizar la lectura de los textos literarios. Cada época tiene un horizonte de expectativas ante dichos textos y, en función de ellas, lee de una manera u otra, integrando sus propios signos en los espacios indeterminados de la escritura. Leer no es sólo percibir sino también significar. Por ello hay una estética de la lectura y en la recepción que cada tiempo hace de un mismo texto reside la tarea creativa del arte de leer.

Jauss había empezado a estudiar tardíamente en Heidelberg, en 1947, a la vuelta de la guerra, y se presentó ante el mundo académico en 1955 con *Tiempo y recuerdo en Proust,* donde estudió, con agudo sentido de la novedad, el valor alegórico de la novela proustiana, modelo de la renovación novelística de nuestro siglo.

La alegoría, elemento decisivo en la estética medieval, lo llevó a los estudios de romanística, en principio situados en la Edad Media francesa. Se doctoró con una tesis sobre el *Roman de Renart* (1959), colaboró con Erich Köhler en *Fundamentos de la literatura románica medieval* (un comentario polémico a las célebres aportaciones de Curtius) y dio a conocer en 1977 *Alteridad y modernidad de la literatura medieval.* Desde 1966 hasta su jubilación y paso al emeritazgo, se desempeñó como profesor de literaturas romances y ciencia general de la literatura en la universidad de Constanza.

Para el mundo de la teoría de la literatura y la metodología crítica, lo esencial del aporte jaussiano es su mencionada estética de la recepción, contenida, sobre todo, en su libro *Historia de la literatura como provocación a la ciencia de la literatura.* Tras el auge neopositivista de una ciencia de la literatura alemana, el formalismo ruso y checo, y el estructuralismo francés, Jauss recupera el carácter creativo

y literario de la crítica, y resitúa la tarea del lector como sujeto, en la historia y en el acto intransferible de la lectura misma. El texto no es un objeto formal, abstracto y constante, sino una propuesta lanzada a un futuro conjetural, que se va desplegando dialécticamente a lo largo del tiempo. Por algo empezó con Proust y siguió con la Edad Media: todo texto es una *recherche,* una investigación que se va dando en la comunidad de los lectores y las lecturas. Y es, también, como una catedral gótica, que se construye a lo largo de los siglos.



Juan Soriano: *Dibujo*

Colaboradores

FRANCISCO ABAD: Español. Historidador y ensayista. Profesor en la UNED de Madrid.

ISABEL DE ARMAS: Crítica y periodista española. Reside en Madrid.

JAVIER ARNALDO: Español. Ensayista y crítico de arte. Profesor en la Universidad Complutense de Madrid.

MARIO BOERO: Chileno. Ensayista y filósofo. Profesor en el Instituto Simancas de Madrid.

JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO: Español. Historiador y ensayista. Profesor de Historia Contemporánea en la Universidad de Córdoba.

JORDI DOCE: Español. Poeta y profesor de literatura española. Reside en Sheffield (Inglaterra).

FERMÍN FÈVRE: Argentino. Ensayista y crítico de arte. Reside en Buenos Aires.

GUSTAVO GUERRERO: Venezolano. Profesor de literatura hispanoamericana en la universidad de París. Director de letras hispánicas de la editorial Gallimard.

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: Cubano. Crítico y profesor de la literatura hispanoamericana en la universidad de Yale (Estados Unidos).

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Argentino. Crítico de cine. Reside en Madrid.

JOSÉ MARÍA PARREÑO: Español. Crítico de arte. Reside en Madrid

ALICIA RIVERO-POTTER: Cubana. Crítica y profesora de literatura hispanoamericana en la universidad de North Carolina (Estados Unidos).

HÉCTOR SUBIRATS: Mexicano. Filósofo y ensayista. Reside en Madrid.

GUSTAVO TAMBASCIO: Argentino. Director de teatro. Reside en Madrid.

FRANCOIS WAHL: Francés. Filósofo y ensayista. Reside en Avilly (Francia).

El Colegio de México

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Tomo XLIV, 1996, núm. 2

Sumario

Artículos

Luis Fernando Lara
Por una redefinición de la lexicografía hispánica

George DeMello
Indicativo por subjuntivo en la cláusula regida por expresión de reacción personal

Luis Manuel Girón
«Conforme a mi ingenio». ¿Un eco huartiano en las Moradas de Santa Teresa?

Soledad Pérez-Abadín Barro
El natalicio de Góngora *Abra dorada llave*: rasgos de género e imitación

Wilfrido H. Corral
Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos

Humberto Huergo
Lo sublime y la vanguardia. Forma y finalidad en *Jacinta la pelirroja*

Notas

Bernhard Teuber
De la colonización alfabética considerada como una de las artes del sujeto

José Manuel Pedrosa
El abad, su manceba y un acertijo folclórico paneuropeo glosado por Sebastián de Horozco

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....
con residencia en..
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año..	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año..	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año..	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año..	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossiers:
El libro español y *José Bianco*

Seamus Heaney y Richard Kearney
Entrevista con Jorge Luis Borges

Vicente Gallego
La poesía completa de Luis Rosales

Javier Arnaldo
Conversación con Vicente Rojo

Daniel Link
Tánger, ruina de la modernidad



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL



700 Pts.